Germanistik

Auffassung und Bedeutung des Todes im Werk Rainer Maria Rilkes

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Erna Küllmer

aus Langenbochum

1936

Druck: Heinr. Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juni 1935

Dekan: Herr Prof. Dr. Trier.
Referent: Herr Prof. Dr. G. Müller.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhalts-Verzeichnis.

Seite:

Einleitung: Geschichtliche Entwicklung der Todauffassung 1

I. Die Angst im Leben Rilkes und ihr Verhältnis zu seiner Todauffassung 5

II. Die lebenformende Kraft des Todes:

A. Der „eigene Tod" im Stundenbuch und den Aufzeichnungen des M. L. Brigge als Sicherung des Lebens 16

B. Die ethische Bedeutung der Todauffassung in den Requiem . . 24

C. Die Bereicherung des Lebens durch das Totenreich in den Spätwerken 29

III. Die Wirkung von Rilkes Todesauffassung auf sein Verhältnis zur Zeit 40

IV. Immanenter Tod und Gott in ihrer Beziehung zueinander . . . 46

Einleitung:

Geschichtliche Entwicklung der Todesauffassung.

Der tiefe Einschnitt, der geistesgeschichtlich das Mittelalter von der Neuzeit trennt und der sich als Autonomwerdung des menschlichen Ich aus der mittelalterlichen transzendenten Orientierung heraus vollzieht, bezeichnet in seiner wandelnden Bedeutung für die Stellung zur Todesfrage der Jahrhunderte besonders klar, wie stark die Haltung zum Tod zusammenhängt mit den metaphysischen Fragen: Gott, Unsterblichkeit einerseits und den ganz diesseitigen von Form und Gehalt des Lebens andererseits. Walter Rehm zeigt durch seine problemgeschichtliche Untersuchung des Todes vom Mittelalter bis zur Romantik [1]), daß dieser Einschnitt zusammenhängt mit der Haltung zur Kirche. Die mittelalterlichen Menschen sind in allen Äußerungsformen nur faßbar, wenn man sie auf die Kirche als sichtbaren Ausdruck jenseitiger Bereiche ausgerichtet betrachtet. So erscheint ihnen der Tod als gerechte Strafe im Dienste eines gerechten Gottes; als solchen erleiden sie ihn, und als solcher ist er im Grunde ohne Problematik; denn seine Funktion, Durchgang zum ewigen Leben zu bilden, weil durch den Sündenfall der direkte Weg zu Gott versperrt wurde, ist dogmatisch gegeben, und solange das Dogma im Denken der Zeit unerschüttert bestand, bot es die Norm und ließ keinen Zweifel zu. Auch die Mystik des 14. Jd. mit ihrer scheinbaren Akzentverlagerung ist in diesem Sinn kirchlich-dogmatisch gebunden, denn mit dem Glauben an den Tod als „Sold der Sünde" im paulinischen Sinn geht zusammen das Bewußtsein von der Erlösung zum ewigen Heil durch Christi Tod. Je nachdem also der Tod als Strafe oder als Ziel und Eingang in eine ewige Gottschau stärker hervortrat, sah man auf den Tod mehr bangend oder sehnend, und auf dem Ersehnen der vollen „unio mystica" nach dem Tod baut sich die mystische Auffassung auf; sie stützt sich dabei aber wie das ganze Mittelalter auf das Dogma als bleibende Gewißheit und bedeutet nicht eine Aufhebung dogmatischer Wahrheit. Allerdings trägt sie schon den Keim in sich zur neuen modernen Welthaltung, indem sie der Autorität der Kirche in ihrer Mittlerfunktion erstmalig mißtraut, d. h. tatsächlich den direkten Weg von der Seele zu Gott wählt, aber sowohl die Mittel der Askese, die die Mystik zur Erlangung der Einheit anwendet, als

---

[1]) Walter Rehm: „Todesgedanke". Die Untersuchung dient dieser Übersicht als Grundlage.

auch ihre Haltung zu den Sakramenten beweisen, wie wenig man bewußt unkirchlich ist.

Erst in dem Bürgertum des späten 14. und des 15. Jd., dessen Kennzeichen allgemeine Auflösung und Zersetzung, dessen Wesen intellektualistisch und ökonomistisch ist, wird der Glaube an die absolute Autorität der Kirche schwankend, ohne daß eine neue Sicherheit dafür eingesetzt werden könnte. Solche Unsicherheit aller Bestände kündet sich auch in der Todauffassung an, und Walter Rehm erarbeitet als das Charakteristische dieser Zeit: „Sie hat genug zu tun . . ., die Realität des Todes in sich aufzunehmen . . . Hier hat man wohl den Grund für das karge, enge, nichtssagende Wesen in den fast immer konventionellen und stereotypen Äußerungen über den Tod, die nicht mehr denken, sondern nur noch darstellen“ [2]). Die Neuzeit kündet sich an, aber nur in ihrem negativen Teil, indem sie nämlich die alte Bindung und Normgebung der Kirche lockert, ohne aber schon — auch darauf macht Rehm aufmerksam — ein „Persönlichkeitserlebnis in der Gesamtheit“ [3]) zu kennen, und das heißt, das eigene Ich als normgebend an die Stelle der Kirche zu setzen.

Es scheint ein enger Zusammenhang zu bestehen zwischen dem nur darstellerischen Aufnehmen des Todes als Schrecken und der fehlenden Erkenntnis von der normativen Kraft des Individuums, denn die ganze neuzeitliche Entwicklung lehrt, daß mit dem Bewußtwerden des Individuellen die Vielfalt auch der Todesauffassung und -problematik zunimmt. Im 15. Jd. erlebte man den Tod noch nicht als Individuum und nicht mehr in transzendent-kirchlicher Bedeutung, und d. h.: man nahm ihn auf und überstand ihn, mehr konnte man nicht tun.

Als mit der Reformation Wert und Bedeutung des Individuums bewußt werden, tritt in notwendiger Überschätzung dieses neu erlebten Wertfaktors der einzelne Mensch in neuer kämpferischer Grundhaltung gegen alles und d. h. auch gegen den Tod. Aus dem Bewußtsein der Sicherung durch die göttliche Gnade nimmt es der Einzelne mit dem Tod auf, der nun in eine Reihe mit Hölle und Teufel tritt. Er trotzt ihm mit seiner bewußt gewordenen Kraft.

Die kommenden Jahrhunderte bilden dann den Todesgedanken ihrem Zeitgeist entsprechend aus, indem sie entweder mehr auf das Diesseits gerichtet ihn als Gegebenes hinnehmen, ohne ihm aber Macht im Kosmos einzuräumen, oder andererseits allem Diesseitigen mißtrauen und im durch den Tod erlangten Jenseits erst eigentliches Sein sehen. Solche Todesvariierungen sind umso eher möglich, als die transzendente Bindung an das Dogma der christlichen Lehre fast gänzlich aufhört, die auch in der Reformation und zuletzt im Barock noch einen wichtigen Faktor darstellte.

Der barocke Weltpessimismus mit seinem Wissen um die „Eitelkeit“ und Vergänglichkeit alles Seins muß — auch wenn er sich trotzdem auf sie ausrichtet — das eigentliche Sein erst im Tode beginnend erblicken. „Man will den Tod, weil aus Tod Leben erwächst, Leben in einem höheren, geistigen

---

[2]) A. a. O., S. 83.
[3]) A. a. O., S. 114.

Sinne . . . Tod und Leben hängen so zusammen, daß der Tod den Lebenswert stärker verstehen läßt“ [4]).

Seit dem 18. Jd. ist dann die völlige Zersetzung der Kirche durchgeführt. In der Folgezeit bewegt sich die Todesauffassung in zwei abwechselnd wirkenden Strömungen: als Aufklärung und Sturm und Drang und als Klassik und Romantik. Rehm versteht sie als Ausfluß mehr rationalistischer oder mehr irrationalistischer Menschen, eine Unterscheidung, die nur bedingt stimmt, denn sowohl Klassik als auch Romantik gründen im Gefühl als dem Eigentlichen; wir würden statt dessen sagen: je nachdem sich in ihnen etwa in der Unterscheidung des apollinischen vom dionysischen Menschen die helle oder dunkle Seite des Seins mehr verkörpert.

Der Aufklärungseudämonismus kennt im Grunde das Todesproblem nicht, weil sein Glaube von der besten aller möglichen Welten auch den Tod in diesem Sinne in den Begriff der Welt hineinnimmt. Sturm und Drang und Pietismus räumen dem Religiösen wieder einen Platz ein, einem Religiösen, das nun aber als reines Gefühl verstanden wird, und so wird der Tod als Pforte zu völligem Eindringen in das Fühlen, als Einswerdung alles Getrennten und liebendes Verströmen im geheimnisvollen Nachtbereich bejaht.

Eine ähnliche Gegensetzung herrscht auch zwischen Klassik und Romantik. Die Grundhaltung beider ist in diesem Fall die gleiche: Verneinen des Todes geht zusammen mit Diesseitsfreudigkeit, Diesseitsgenuß- und pflicht, geht zusammen auch mit dem Willen zur Erhaltung und Ausweitung der Persönlichkeit. Bejahung des Todes aber bedeutet hier gerade Willen zur Entgrenzung, ein Empfinden des Personalen als Schuld. Das ist nicht eigentlich Weltpessimismus; aber hier wird das Leben vom nächtlichen Bereich her gewertet und der Tod ersehnt als große mystische Liebesvereinigung.

Auffallend ist, daß in allen Fällen die Beziehung Tod-Leben zugunsten eines Teiles entschieden wurde; man nimmt den Sinn der Existenz entweder vom Leben oder vom Tod, eine Verbindung in dem Sinn, daß der Tod bejaht, aber das Leben geleistet wird scheint mir vor Rilke nicht erfolgt.

Gegenüber diesen Zeitströmungen fällt für das 19. und 20. Jd. auf, daß es nicht mehr zu gemeinsamen Lösungen einer Altersgruppe kommt. „Die Moderne ist so arm an jeder geistig fundierten Grundhaltung, daß jeder — höchster Individualist — seine eigenen geistigen Gehalte sucht und nur formale Bindung erfährt“ [5]). Die Neuzeit ordnet sich nicht mehr vom Geistigen aus, ihre Blickrichtung ist wirtschaftlich. Nur im 15. Jd. scheint ein ähnlicher Vorgang stattgefunden zu haben, auch da in einer Zeit allgemeiner Auflösung alter Bindungen und Verwirtschaftlichung und Ökonomisierung der Zeit. Es ist die Erfahrung beider Zeiten, daß bei starkem Verbrauch von Denkkräften für wirtschaftliche Zusammenhänge den geistigen Beständen kein Raum und kein Bedürfnis bleibt. Mit der Technik geht eine Verwissenschaftlichung zusammen, die in den Dienst der Technik tritt.

---

[4]) Rehm, a. a. O., S. 239.
[5]) Cysarz: Von Schiller bis Nietzsche, S. 2.

Wenn im 19. Jd. trotzdem noch eine gewisse größere Einheitlichkeit wenigstens der seelischen Haltung gewahrt ist, dann liegt es daran, daß das Erbe der klassisch-romantischen Epoche sich nicht so rasch aufzehrt; erst das 20. Jd., dem neben dem gemeinsamen einheitlichen Zeitgrund auch die unmittelbare Tradition fehlt, muß die Krise für die Dichtung sein, allerdings damit zugleich auch der Beginn eines Suchens nach neuen Wirklichkeiten.

Die so erreichte Abstraktion von allen weltanschaulichen Belangen führt zu einer Verworrenheit und „hin- und herschwankenden Unsicherheit“ [6]), wie sie A. H. Kober schon bei der Droste-Hülshoff feststellt. Im Allgemeinen wird aber im 19. Jd. mit dem Eindringen des Materialismus in die Dichtung eine Wertung zugunsten des Diesseitigen spürbar, die aus dem Vertrauen auf die vernünftige menschliche Kraft entspringt. Damit wird das Todesproblem durchweg zugunsten des Lebens entschieden, wenn es überhaupt anklingt. Im Allgemeinen handelt es sich gerade hier um ein Jahrhundert, das den Fragen des Todes innerlich uninteressiert gegenübersteht, und zwar umso mehr, je mehr der Materialismus zusammengeht mit der übersteigerten Ehrfurcht vor dem Individuum, die schließlich in Nietzsche gipfelt.

Um die Wende vom 19. zum 20. Jd. tritt der Gegenschlag ein. Kober formuliert: „Völlige Selbstherrlichkeit der Persönlichkeit, die sich auf des alten Gottes Thron geschwungen hat einerseits — andererseits aber die Sehnsucht, diese vereinsamte Persönlichkeit mit irgendeinem Überpersönlichen, irgendwo im Diesseits oder im Jenseits zu verknüpfen“ [7]). Es tritt also nicht eine neue Grundhaltung auf, die weltanschauliche Fundierung fehlt mehr als im 19. Jd., aber es tritt ein deutliches Bewußtsein des Mangels ein, und zusammenhängend damit beginnt eine Suche nach überpersönlichen Sicherungen. Innerhalb dieser neuen Problematik wird der Tod wieder wichtig, wie ja immer in überpersönlich gerichteten Zeiten an der Realität des Todes nicht vorbeigegangen werden kann. Die Auseinandersetzung mit ihm aber erweist sich in der neuen Dichtung so vielfältig wie die Zahl der sich neu orientierenden Menschen. Seine Bedeutung im Werk Rainer Maria Rilkes aufzuzeigen ist Ziel dieser Arbeit.

---

[6]) „Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland“, S. 243.
[7]) A. a. O., S. 281.

I.

Die Angst im Leben Rilkes und ihr Verhältnis zu seiner Todauffassung.

Zur Verdeutlichung der Todesfrage im Werk Rilkes ist es nötig, sich beständig zu vergegenwärtigen, daß der Sinn seiner Dichtung eine dauernde Auseinandersetzung mit den fragwürdigen menschlichen Beständen ist. Er leidet an der Beziehungslosigkeit und Isoliertheit des Menschen, die der Zeit eigentümlich ist. Daraus ergibt sich eine völlige Ungesichertheit des Einzelnen, von der aus allein Rilkes Werk verstanden werden kann.

Charakteristisch ist, daß der 19jährige gerade zu Jakobsens Menschen Zuneigung empfindet, deren Grundhaltung Marie Grubbe einmal am besten so ausdrückt: „Ich glaube, jeder Mensch lebt sein eigenes Leben und stirbt seinen eigenen Tod, das glaub ich“ [8]). Darin liegt aller Verzicht auf normgebende Bindung zusammen mit dem Ahnen des Mangels eines überpersönlichen Grundes, das nun deterministisch auf Zielsetzung von vornherein verzichten läßt, und wo sie, wie in „Niels Lyhne“, versucht wird, resignierend scheitern muß. So wird die Grundfrage nach dem Sinn des Seins ungeheuer wichtig, weil der Mensch seinen Sinn völlig verloren hatte.

In solchen Voraussetzungen scheint mir ein Grund zu liegen für die Wichtigkeit der „Angst“ in Rilkes Werk. Angst um Leben und Tod liegen seinem Werk überhaupt zugrunde. Nur aus dem Angstcharakter kann für Rilke die zentrale Bedeutung seines Todes verständlich werden; sie soll also vorausgehend untersucht werden.

Wir konnten in der Entwicklung der Todesfrage feststellen, daß die Wichtigkeit des Todes in religiösen Zeiten am größten erscheint. Auch bei Rilke ist die Entdeckung des Todes gepaart mit dem Versuch einer Wiederentdeckung eines Bezugs zum Göttlichen. Das „Stundenbuch“ läßt die Religiosität als die des Mystikers zu Gott erscheinen. In verschiedenen Einzeluntersuchungen [9]) ist auf die Eigentümlichkeit der Rilkeschen Mystik eingegangen, und eine Einordnung in die überlieferten mystischen Formen versucht worden. Soweit der Tod diese Frage berührt, wird sich zeigen, daß die Entwicklung seiner mystischen Haltung nicht mit gegebenen religiösen Beständen zu identifizieren ist.

Zeiten mit stark mystischer Gotteseinstellung haben allerdings immer Angstcharakter. Über den Zusammenhang von mystischer Gottesauffassung, Angst und Tod stellt Marie-Luise Wolfskehl folgendes zusammen [10]): „Das in den Mittelpunkt gerückte Verhältnis des Menschen zum Tode ist immer von zwei Seiten her bestimmt: Einmal von dieser dunklen Angst, die aus den

---

[8]) S. 318 in: Hesse und Becker-Verlag, Leipzig.

[9]) Ich nenne als wichtigste nur: August Faust: „Der dichterische Ausdruck myst. Religiosität bei R. M. Rilke“.

[10]) A. a. O., S. 7.

Urtiefen seiner Seele emporsteigt, wenn er der Unabwendbarkeit des Todes und der eigenen Machtlosigkeit diesem Schicksal gegenüber inne wird, andererseits von der mehr oder minder starken, in seinem religiösen Gefühl verwurzelten Überzeugung, daß der Tod nur Übergangsstadium zu einer anderen Existenz ist . . . Es ist ja nicht so, als ob nicht auch für den Mystiker die grauenvolle Seite des Lebens bestände, das Entsetzen, das aus dieser menschlichen Urangst entspringt. Aber, und das ist nun das Bezeichnende, er vermag diese Nachtseite des Todes zu überwinden, indem er dem Tod einen neuen Sinn, eine neue Deutung gibt . . . Diese Todesauffassung hängt natürlich aufs Engste mit der mystischen Welt- und Lebensanschauung zusammen; denn die ausgesprochen negative Einschätzung alles Diesseitigen mußte den Mystiker notwendig zu einer positiven Bewertung dessen führen, was die Bindung an dieses so verachtete Erdendasein endgültig löst: Das ist der Tod. So wird aus der Todesüberwindung schließlich eine immer deutlichere Todessehnsucht, ja Todesliebe".

Daraus geht zunächst hervor, daß für den Mystiker Tod und Angst nahe beieinander liegen. Zugleich aber erfolgt die Überwindung der Angst durch Bejahung des Todes als dem aus der Schlechtigkeit des Irdischen Erlösenden. Von einer Todessehnsucht aber ist bei Rilke niemals die Rede, vorwegnehmend läßt sich zugleich sagen, daß seine Deutung des Todes auch nicht Abkehr von der Welt bedeutet. Es führt im Rahmen seiner Todauffassung zu keinem positiven Ergebnis, an den eigentümlichen Angstzustand seiner Werke mit mystischen Zusammenhängen heranzutreten. August Faust hat so die Angst von der Religiosität des Stundenbuches her jenseitig fundamentiert, wenn er sagt: Des Menschen „eigene beengte Existenz muß irgendwie durchbrochen sein, wenn er Gottes inne werden will; das aber ist nur möglich durch Angst, durch Leiden am eigenen unvollendeten und unbefriedigten Dasein" [11]). Neben Armut und Not befähigt also die Angst — als Angst vor der zeitlichen Begrenztheit, die von Gott unendlich fernhält — zu größerer Nähe in der „Richtung auf Gott". Faust meint: „In solcher Angst werden die Schranken unserer eigenen Individualität gesprengt; nur so ist es uns möglich, eine überindividuelle Unendlichkeit um uns zu fühlen" [12]). Angst steht hier beständig zusammen mit Not. Beide scheinen verstanden als asketisch vorbereitende Haltung zur „restlosen Preisgabe der eigenen Individualität" [13]). Gott kann also nur ergriffen werden, wenn die Diesseitigkeit in Form der Angst als Begrenzte anerkannt, und durch ihr Leisten zugleich der Weg zu Gott vorbereitet würde. Rilkes Angst aber läßt sich nicht in dem mittelalterlich-mystischen Sinn interpretieren, daß die Angst aus dem Bewußtsein eigener Unbedeutenheit gegenüber Gottes Allmacht auftaucht. Dagegen spricht schon rein sachlich, daß Rilkes Angst im „Stundenbuch" noch nicht hervortritt. Bei ihm handelt es sich um eine Angst aus ursprünglicher Ungesichertheit des Menschen,

---

[11]) A. a. O., S. 245.
[12]) A. a. O., S. 245.
[13]) Faust, a. a. O., S. 245.

von der der Mystiker nichts weiß. Rilke sucht vielmehr erst, was der Mystiker schon hat, die Angst des Mystikers richtet sich am Jenseitigen als großem Maß aus, Rilkes Angst entsteht gerade aus dem Fehlen eines solchen Maßes. Aus diesem Grunde kann ich auch nicht den Tod als die endlich realisierte „Unio mystica" auffassen, wie Faust es tut; denn verglichen mit der mystischen Todessehnsucht, wie sie Marie-Luise Wolfskehl[14]) für einen Teil der Dichter des 17. Jh. feststellt und wie sie für Novalis kennzeichnend ist, indem „mors mystica" und „unio mystica" zusammenfallen, ist der Akzent in Rilkes Todvorstellung ganz auf irdische Bezüge verlegt, und der Tod ist nicht ersehnt. Worauf es Rilke trotz seiner mystischen Ansätze einer religiösen Haltung ankommt, sagt eine frühe Briefstelle[15]): Die Richtung auf Gott zu kann der Richtung zur Erde nicht entgegengesetzt sein. Es muß möglich sein, Gott zu dienen, ohne vom Leben abzufallen. Es muß möglich sein, die Sonne und das Geschöpf zu lieben, ohne daß sich die Gottbesessenheit erhübe und mit Lästerungen den Passionsweg der Seele beschmutze".

Den Beweis für das hier Vorweggenommene soll die Analyse bringen. Sie sieht also den Grund der Angst in Rilkes Werk als eine Folge der völligen menschlichen Ungesichertheit und Bindungslosigkeit, wie sie dem Menschen um die Jahrhundertwende eigentümlich war.

Schon seit dem „Stundenbuch" allerdings beginnt in Rilke das Suchen nach einer gesicherten Welthaltung, die überhaupt den Grund seines ganzen Werkes darstellt. Karl Siebers Aufzeichnungen über Rilkes Jugend zeigen, wie nahe dabei für ihn schon von seiner Erziehung her eine Blickrichtung auf Gott lag. Aus dem Erlebnis Rußlands entstanden so die beiden ersten Teile des Stundenbuches. Über ihre Eigentümlichkeit sagt Pongs[16]): Rilke „kommt zu einer eigentümlichen metaphysischen Erfühlung, die ihr Metaphysisches nicht jenseits sucht, sondern diesseits, mitten in den Dingen, im Kern der Dinge". Dieser Gedanke der Erfülltheit jedes Dings von göttlichem Wesen geht durch sein ganzes Leben. Die dort erstrebte Gottnähe aber ist so wenig wirklich Erlebnis göttlichen Wesens, daß ihm eine Sicherung seines Seins daraus nicht entsteht. Das beweist die Art, wie das Pariserlebnis ihn überfällt, dessen Niederschlag das 3. Buch des Stundenbuches: „Armut und Tod" und „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" sind. Da beginnt seine große Angst vor der Weltwirklichkeit und parallel dazu seine neue Todsicht. In „Armut und Tod" heißt es[17]):

> Oder ist das die Angst, in der ich bin?
> die tiefe Angst der übergroßen Städte,
> in die du mich gestellt hast bis ans Kinn?

Die Angst der Armen berührt ihn hier, die in den Städten nur schlecht und schwer leben können, „geängsteter denn eine Erstlingsherde"[18]). Die Armen

[14]) A. a. O., S. 138—139.
[15]) Zit. n. Zech, S. 173.
[16]) „Bild", S. 220.
[17]) Rilke: Bd. II, S. 270.
[18]) Rilke: „Armut und Tod", II, S. 271.

gleichen für Rilke göttlicher Armut und ruhen im Sein fast wie die Dinge. Nur in der Städte Schuld,

> wo ihnen alles Zorn ist und verworren
> und wo sie in den Tagen aus Tumult
> verdorren mit verwundeter Geduld“ [19]),

da sind sie geängstigst und in Not und haben nicht die Möglichkeit zu ihrem Leben, weil sie entwürdigt werden „durch die Müh, sinnlosen Dingen ohne Mut zu dienen“ [20]); und aus demselben Grund fehlt ihnen die Zeit zum „Reifen des Todes“. Hier treten zuerst Tod und Leben in einer Wechselbeziehung auf aus dem „sehen lernen“ der Stadt und der Armen, deren Geängstigtheit aus ihrem falschen und schlechten Leben und ihrem „kleinen Tod“ entsteht. Als große Themen der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ sollen die hier erst angerührten neuen Erfahrungen uns näher beschäftigen.

Es ist nicht Zufall, daß Rilke gerade in den Aufzeichnungen Maltes die Aufgabe des Dichters so faßt [21]): „Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle ... — es sind Erfahrungen.“ Was in dieser Lebensperiode Werk wird, ist tatsächlich nicht von seinem Pariserlebnis zu trennen, es ist wortgewordene Erfahrung, allerdings aus einem Sehen, wie es nur ein Mensch hat, dessen Wesen rein passiv-erleidendes Verhalten ist und der darum überhaupt nur erleidend Wirklichkeit erkennt. Denn in diesem Sinn sind auch die „Dinggedichte“ ein aus Eindringen und einer „Erfühlhaltung“ (s. Pongs) erfahrenes Aussagen von Gegenständen.

Gerade in der Umschichtung von Gott zur Weltschicht ist es wichtig, davon auszugehen, daß Rilke alle Bindung fehlt, selbst das Ruhen im Traditionellen, wie es George zu gleicher Zeit von Landschaft, Kirche und Antike erfährt (vgl. Gundolf über George!). „Ich bin fast ohne Kultur“ [22]) schreibt Rilke um diese Zeit, und in diesem Sinn hat er durchaus recht. Gerade das aber macht ihn so bereit zu allem und so wehrlos gegen alles Fremde, daß er Paris in solcher übergroßen Geängstigtheit über sich ergehen lassen muß, unvorbereitet und hilflos. Getrennt zunächst gehen Rodins Werk und die große Stadt in ihn ein, um schließlich beide zu einer großen Angst zusammenzuströmen.

Es spricht für die Behauptung seiner richtungslosen Aufnahmebereitschaft, daß er, der Dichter, bei Rodin, dem Plastiker, seinen Weg sucht und von ihm, dessen Aufgabe nicht ist, Denker, sondern Bildner zu sein, ein Gesetz bildender Kunst erfährt: Als gehorsamer Handwerker Dinge zu bauen, nachdem er sie wirklich gesehen hat. Der Sinn, der Rilke darin aufleuchtet, ist: „Das Ding noch inniger, noch fester, noch tausendmal besser in den weiten Raum einzufügen ... Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit ent-

---

[19]) Rilke: „Armut und Tod“, II, S. 288.
[20]) Rilke: „Armut und Tod“, II, S. 272.
[21]) Rilke: Bd. V, S. 25.
[22]) Rilke: Briefe 1902—1906, S. 121.

hoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit . . . So ist das . . . die stille steigende Verwirklichung des Wunsches, zu sein, der von allem in der Natur ausgeht“ [23]). In seinem Rodinaufsatz von 1930 spricht er schon weitgreifender von „des Dingseins leise(r) Erlösung“ [24]), die Rodin ihnen gab. Das weist schon auf seine Elegienlösung des Verwandelns der Dinge in die Sphäre des Geistigen. In seinem Werk aber ist um diese Zeit von solcher Werklösung noch nichts spürbar. Ihm erscheint vielmehr das Aussagen der Dinge und das Eindringen in ihr Wesen auch als eine Aufgabe, die ihn zugleich zu dem andern, nur menschlich bedeutsamen des dauernden Arbeitens und nur Arbeitens mit einer für ein Leben ausreichenden Geduld fähig machen soll. Auf dieses Arbeiten zuletzt kommt es ihm an, auch als er einsieht, daß ein „bildhauerische(s) Umgestalten meines (seines) Schaffens“ [25]) nicht möglich sei. „Nicht bilden muß ich lernen von ihm, aber tiefes Gesammeltsein um des Bildens willen. Arbeiten muß ich lernen, arbeiten“ [26]).

Wie nun aber dieses ganze Erlebnis Rodins mit seiner Angst in engster Beziehung steht, das deutet eine Stelle aus demselben rechenschaftgebenden Brief an Lou Andreas-Salomé an. Von Rodin sagt er: „So wuchs um ihn eine Wirklichkeit, eine weite stille Verwandtschaft von Dingen, die ihn mit anderen und älteren Dingen verband, bis er selbst aus einer Dynastie großer Dinge zu stammen schien: seine Ruhe und seine Geduld kommt von daher, sein angstloses, dauerndes Alter . . .“ [27]). Daß Rodin die Angst nicht fühlt, ist Gewähr für eine Sicherung auch Rilkes in solchem Arbeiten. Daß völlig parallel zu den Aufzeichnungen wirklich die „Neuen Gedichte“ 1906—07 entstanden sind, begreifen wir am ehesten aus der großen Angst. Zu ihnen konnte er sich handwerklich zwingen und das beruhigte ihn, wenn ihm als Dichter auch damit seine Kunst nicht erfüllt sein konnte, da er ja beständig ein Gefühl dafür in sich trug, daß „mit dem Sagen nur unrecht geschieht“ [28]). Vor Beendigung des Malte Laurids Brigge schreibt er 1909 in dem Sinn an Dr. Kippenberg nach überstandener Krankheit: „Denn es ist möglich, daß ich, sobald ich gesundheitlich wieder über mich verfügen kann, erst eine Weile vor der Natur über Gedichten mich erneuern und üben muß, damit die innere Welt, aus der ich jenes Buch gewinne, sich unter dem Einfluß der äußeren erst wieder stärke und spanne“ [29]). Damit trifft er zugleich die deutliche Scheidung der beiden in Paris beginnenden Bereiche als dem mehr handwerklichen Ersehen des Wesenskerns in den „Neuen Gedichten“ von Rodin her und dem von Innen heraus Erlittenen aus der Erfühlung der Weltwirklichkeiten von Paris her.

Von Rodin empfing er mit dem Wunsch nach Konzentration seines ganzen Seins auf den einen Punkt seines Schaffens zugleich die Angst um

---

[23]) Rilke, Briefe 1902—1906, S. 111—12.
[24]) Rilke, Bd. IV, S. 332.
[25]) Rilke, Briefe 1902—1906, S. 118.
[26]) Rilke, ebda. S. 118.
[27]) Rilke, ebda. S. 117/118.
[28]) Rilke, Bd. V, S. 153.
[29]) Rilke, Briefe an seinen Verleger, S. 62.

das Nichterfüllenkönnen dieses Entschlusses: „Denn die Kunst ist ein Ding viel zu groß und zu schwer und zu lang für ein Leben, und die, welche ein großes Alter haben, sind erst Anfänger in ihr . . . Hokusai, . . . Rodin . . . und Lionardo . . . Und sie haben immer in ihrer Kunst gelebt und haben, versammelt um das Eine, alles andere zuwachsen lassen. Wie aber soll da einer nicht bange werden, der nur selten in sein Heiligtum kommt, weil er sich draußen in dem aufgelehnten Leben in allen Fallen fängt und sich dumpf stößt an allen Widerständen“ [30]).

Auch diese Angst um seine Werkerfüllung ist Angst um den Tod, der kommen könnte, ehe das Werk ausgereift ist. Bedenkt man, daß dieses Erlebnis seinem Gedanken des Reifens zum Tod zuvorliegt, dann ist wahrscheinlich, daß auch er dazu beitrug, den Gedanken des Reifens zu wecken. Es liegt eine große Sicherung des Werks in dem Bewußtsein, daß wir unsern Tod in uns tragen. Der Glaube daran bedeutet nichts weniger als die Aufgabe jeglicher Bedrohtheit durch ihn; der Tod tritt nicht plötzlich irgendwann ganz zusammenhanglos auf, um Diesseits und Jenseits schroff zu trennen, er ist vielmehr, wenn wir nur uns recht leben, unseres Lebens Krönung; wir also sind sinngebende und sinnvolle Träger sowohl unseres Lebens als unseres Todes. Mit dieser Erkenntnis hört Rilkes Bedrohtheit seines Werkes durch den Tod auf. Die als seine Pflicht verstandene Aufgabe aber wird damit umso größer und wichtiger. Von da aus also gibt auch sein an Rodin erfahrenes Werkethos und die daraus entspringende Furcht Grund zu seiner Todesauffassung.

Von der Art der Konzentrierung auf seine Arbeit aber führt zugleich ein Weg in das zweite Erlebnis dieser Zeit: der Stadt Paris. Wenn er sich danach sehnt, sich zu „sammeln aus allen Zerstreuungen“, um in völliger Einsamkeit auf die Arbeit allein sich zu richten, so ist solche Überbetonung gesammelter Einsamkeit nur verständlich als Reaktion auf die oberflächliche Stadt. Von der „Unzucht der Zerstreuung“ [31]) spricht er im Malte Laurids Brigge, und an Clara Westhoff schreibt er: „. . . Paris . . . wo der Lebenstrieb stärker ist als anderswo. Lebenstrieb, ist das — Leben? Nein — Leben ist etwas Ruhiges, Weites, Einfaches. Lebenstrieb ist Hast und Jagd. Trieb, das Leben zu haben, gleich, ganz, in einer Stunde. Davon ist Paris so voll und darum so nahe am Tode“ [32]).

Wie stark Paris ihn ängstigte, spricht jeder der Briefe der Zeit aus [33]): „Ich möchte Dir gern sagen, . . . daß Paris eine ähnliche Erfahrung für mich war wie die Militärschule; wie damals ein großes banges Erstaunen mich ergriff, so griff mich jetzt wieder das Entsetzen an vor alledem, was wie in einer unsäglichen Verwirrung Leben heißt.“ „Paris hat für mein geängstigtes Gefühl etwas Unsäglich-Banges“ [34]). Solche Geängstigtheit erregte in ihm

---

[30]) Rilke, Briefe 1902—06, S. 122.
[31]) Rilke, Bd. V, S. 217.
[32]) Rilke, Briefe 1902—1906, S. 24—25.
[33]) Rilke, ebenda, S. 97.
[34]) Rilke, Briefe 1902—06, S. 57.

gerade Paris, weil dort die Kontraste von Genuß und Armut am schroffsten auffallen und er sich in einem Zustand befand, von dessen beginnendem „sehen"-lernen er immer wieder spricht; das bedeutet für Rilke endgültige Abwendung von der ichbetonten Lyrik seiner Jugend und von der gottgerichteten seines Stundenbuches.

Erleidend erkennt er in dieser Zeit Armut, Krankheit und Tod in der Eigentümlichkeit, wie sie diese Stadt nahelegte. „Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind . . . Man fühlt auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten." [35]). Und dann „allen denen, welchen Leid geschieht an jedem Tage, allen denen, die ihren Willen nicht gehen hören im Lärm, all denen, über die die Angst gewachsen ist — warum hilft ihnen niemand in den großen Städten?" [36]).

Solcher Wirklichkeit gegenüber ist der Dichter ein Außenstehender, der zu diesen Existenzen gar keinen Bezug haben kann, er müßte denn helfen können. Ohne innere Sicherung diesem Wissen preisgegeben tritt alle ihre Angst übergroß in Rilke ein, bis er nicht anders kann, als etwas tun gegen diese Furcht: „Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben" [37]). So entstand der Malte Laurids Brigge aus einer innerlichen Notwendigkeit neben den Neuen Gedichten mit ihrem Übungscharakter reinen Sehens und beständigen Arbeitens. Die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" sind Wortwerden aller Ängste: „Die Gasse roch nach Angst" (S. 7); „Das Kind atmete nach Jodoform, pommes frites, Angst" (S. 8); „Die Hunde fürchteten sich" (S. 9); „Das Licht, das sich zu fürchten schien" (S. 136). Und dann er selbst: „Ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht" (S. 11); „. . . und dort begann ich aus Angst und Hilflosigkeit zu weinen" (S. 44); „Alle verlorenen Ängste sind wieder da . . ." (S. 79); „Ich fühlte, daß ein wenig Angst in mir anfing" (S. 82); „Ich verstand seine Angst vor den Leuten" (S. 84); „Ich konnte nichts dagegen tun, daß meine Angst dennoch wuchs" (S. 86); „Und ich fürchtete mich trotz der Dunkelheit vor Mamans Gesicht" (S. 110); „Wenn meine Furcht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, ich fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung" (65).

In unserem Zusammenhang ist nun wichtig, daß auch diese Furcht letztlich mündet in Todesfurcht, nicht nur, weil die Stadt ihm das Sterben überall nahebringt, sondern vor allem, weil alle eigene innere Bedrohung dem Tod am rettungslosesten ausgeliefert ist. Ausdrücklich beschäftigt er sich mit ihr in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" [38]): „Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt.

---

[35]) Rilke, Briefe 1902—06, S. 24.
[36]) Rilke, Briefe 1902—06, S. 101.
[37]) Rilke, Bd. V, S. 22.
[38]) Rilke, Bd. V, S. 193—195.

Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; wenn zum Beispiel jemand auf einer Bank verging, und alle standen herum und sahen ihm zu, und er war schon über das Fürchten hinaus: dann hatte ich seine Furcht. Oder in Neapel damals . . .", oder als der Hund starb, oder wenn beim ersten Nachtfrost die Fliegen in die Stuben kommen . . . „Aber sogar wenn ich allein war, konnte ich mich fürchten. Warum soll ich tun, als wären jene Nächte nicht gewesen, da ich aufsaß vor Todesangst und mich daran klammerte, daß das Sitzen wenigstens noch etwas Lebendiges sei: daß Tote nicht saßen." Hier handelt es sich um zweierlei: Einmal um das erleidende Mitfürchten mit der Furcht anderer, aber zweitens um die eigene, nur durch Unsicherheit zu begreifende Furcht, die noch als ein Besonderes herausgestrichen wird durch das „aber sogar . . ." Das überraschend Elementare dieser Furcht zeigt die Stelle besonders deutlich: Rilke beginnt mit „nachdenken", und das sogleich einschränkende „nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen" steht noch ganz bewußt sachlich da, spürbar gewollt und in der Absicht, etwas noch Vorhandenes auszusagen, als sei es schon aus einem herausgetreten. Aber diese Haltung wird verdrängt von der tatsächlichen inneren Unruhe. Plötzlich hat er sie „gefühlt", und dann bricht die wirkliche Zuständlichkeit seines Innern hervor, bis es heißt: „Sie überfiel mich". Damit ist die Angst ganz in die Sphäre persönlichen Erlebens gerückt.

Ergänzend zu dieser Stelle, die nur das Vorhandensein und die Größe der Furcht ausdrückt, sagt eine zweite etwas von ihrem Wesen [39]): „Mein Gott, mein Gott, wenn mir noch solche Nächte bevorstehen, laß mir doch wenigstens einen von den Gedanken, die ich zuweilen denken konnte. Es ist nicht so unvernünftig, was ich da verlange; denn ich weiß, daß sie gerade aus der Furcht gekommen sind, weil meine Furcht so groß war. Da ich ein Knabe war, schlugen sie mich ins Gesicht und sagten mir, daß ich feige sei. Das war, weil ich mich noch schlecht fürchtete. Aber seitdem habe ich mich fürchten gelernt mit der wirklichen Furcht, die nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. Wir haben keine Vorstellung von dieser Kraft, außer in unserer Furcht. Denn so ganz unbegreiflich ist sie, so völlig gegen uns, daß unser Gehirn sich zersetzt an der Stelle, wo wir uns anstrengen, sie zu denken. Und dennoch, seit einer Weile glaube ich, daß es unsere Kraft ist, alle unsere Kraft, die noch zu stark ist für uns. Es ist wahr, wir kennen sie nicht, aber ist es nicht gerade unser Eigenstes, wovon wir am wenigsten wissen?"

Der Anfang macht noch einmal die vorher herausgestellte unmittelbare Beziehung zwischen Furcht und Werk deutlich. Denken und Sagen der Dinge verringert die Furcht, und Furcht ist also umgekehrt Anlaß zum Werk.

Im Folgenden fällt auf, daß Rilke ein seinem Sprachgebrauch so fremdes Wort wie „Kraft" benutzt, um das Furchterzeugende zu bezeichnen. Das Betonteste ist dabei für ihn selbst, daß er sie als „unsere" Kraft erkennt. Diese Formulierung zeigt den Grad Rilkescher Furcht, denn nur wer rettungslos

[39]) Rilke, Bd. V, S. 196—197.

und bedingungslos ihr ausgeliefert ist, kann das Unbekannte, das sie erzeugt, eine Kraft nennen, die allem sonstigen menschlichen Vermögen gegenüber siegend ist. Die positive Wendung aber klingt auch hier an, wenn er von der Kraft sagt, daß sie „noch" zu groß sei für uns. Darin liegt schon der Glaube an die menschliche Fähigkeit, der Kraft Herr zu werden, und zwar, indem er sein inneres Wesen erhärtet und stärkt, um so der Kraft etwas Gleiches oder Stärkeres entgegensetzen zu können und sie damit zu überwinden. Die menschliche Schwäche aus Furcht vor den eigentlichen Wirklichkeiten ist also letztlich Grund zur Furcht. Erst wenn der Mensch wieder den Mut aufbringt, die Wirklichkeiten in ihrer Realität zu ertragen, überwindet er die Angst. Daß Rilke das in erster Linie mit Bezug auf die Stellung der Menschen zum Tod sagt, zeigt die Fortsetzung dieser Worte, die zugleich eine Auffassung der Stelle in diesem Sinn rechtfertigt: „Manchmal denke ich mir, wie der Himmel entstanden ist und der Tod: dadurch, daß wir unser Kostbarstes von uns fortgerückt haben, weil noch so viel anderes zu tun war vorher und weil es bei uns Beschäftigten nicht in Sicherheit war. Nun sind Zeiten vorüber vergangen, und wir haben uns an Geringeres gewöhnt. Wir erkennen unser Eigentum nicht mehr und entsetzen uns vor seiner äußersten Großheit. Kann das nicht sein?"

Gemeint ist jener „falsche" Tod, der, den wir als Bedrohung empfinden und der entstand, weil wir ihn schufen, indem wir ihn aus uns herausstellten, als wir nicht mehr begriffen, daß er in uns liegt und zu uns gehört wie alle greifbaren Bestände unserer Existenz. Der Gedanke der Immanenz des Todes in uns klingt hier an und weist auf die Möglichkeit einer Sicherung.

August Faust[40]) deutet entsprechend seiner mystischen Interpretation der Rilkeschen Religiosität diese Kraft als göttlich, indem „in höchster Angst erst . . . Gottes unendliche Allmacht offenbar" wird. Aber Faust zitiert nur den ersten Teil dieser Stelle, während im Folgenden sich nicht übersehen läßt, daß Rilke ausdrücklich von „unserer Kraft" spricht.

Wir haben also festgestellt, daß der Angstcharakter dieser Epoche zusammenhängt mit der Erfahrung der Welt, die „schlecht" lebt und „falsch" stirbt. Sie überfällt Rilke in seiner völligen Ungesichertheit und läßt ihm Leben und Werk gefährdet erscheinen. Sein ganzes menschliches und künstlerisches Sein aber ist auf Sinnfindung gerichtet, und so ordnet er selbst die Angsterfahrung nachträglich als sinnvoll in sein Weltbild ein. Die so erlebte Welt wird gedeutet als Weg auf Gott zu in der „großen Liebe", deren „Richtung", nicht „Gegenstand" Gott ist und die so schwer war, daß er Gott beinahe vergaß „über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern"[41]), und deren Hauptkennzeichen es ist, „ziellos", d. h. nicht auf das Ziel einer Gegenliebe gerichtet zu sein. Im Leisten der schweren Liebe also war Malte Laurids Brigge ein Weg. So gibt Rilke nachträglich auch diesem Leiden einen bewußten Sinn.

Wir haben gesehen, daß der Tod in Rilkes Pariser Periode den Charakter der Sicherung gegenüber den dem Menschen bevorstehenden Gefährdungen hat.

---

[40]) A. a. O., S. 243.
[41]) Rilke, Bd. V, S. 298.

Gleichzeitig gab der Tod dem Dichter seine Aufgabe an: die „Dinge" als Träger göttlichen Wesens auszusagen, denn die Erfüllung dieser irdischen Aufgabe allein führt zu dem richtigen Tod. Damit ist Rilkes individuelle Sicherung erfolgt. Es ist aber bezeichnend für die Art, wie Rilke menschliche Grundfragen nacheinander aufrollt, daß in den „Duineser Elegien" noch einmal Klagen kommen, die ebenso aus einer Angst erwachsen sind, hier aber aus der Angst um die Bezuglosigkeit des Menschen zum Gesamt des All. So sehr ihm im Verhältnis zum Menschen Einsamkeit als verpflichtend auferlegt erscheint, so sehr ersehnt er den Bezug zum Kosmos in dieser späten Zeit. Von der Entwicklung seines dichterischen Werkes her erscheint hier der Sprung von der „Sicht der Wirklichkeit" zur „Rühmung der Wirklichkeit"[42]. Beide Erscheinungen bedingen sich; denn aus dem bloßen Sagen der Dinge, wie die „Neuen Gedichte" es darstellen, entstand eine Versachlichung des Werkes und eine daraus bedingte Zurückstellung aller seelisch-persönlichen Belange des Menschen Rilke, die seiner Eigentümlichkeit gerade widerspricht, da Dichtung ihm zugleich immer Welthaltung ist. So entsteht aus der Sehnsucht nach persönlich-liebendem Bezug zum Sein die Elegienklage um menschliche Bezuglosigkeit überhaupt und als Lösung der als Rühmung der Wirklichkeit erkannte Auftrag. So sehr also auch diese Angst aus persönlichem Erleben stammt, so unterscheidet sie von der Pariser Entwicklung der weitere allgemein menschliche Gedanke, der hier auch in der weniger persönlichen und weniger spontanen Form der Elegien ausgesprochen wird.

In immer wiederholtem „ach" und „o" der Klage wird diese Angst Wort. Eine Zusammenstellung solcher Ausrufe gibt den Durchschnitt durch die hier aufgeworfenen Fragen. Dabei liegt in dem „ach" ein stärker klagendes Element. Es wird gegen Ende der Elegien immer seltener, je bewußter der Elegiencharakter in den Rühmungscharakter übergeht. In der 7. Elegie fehlt es ganz, die 8. hat es trotz ihres klagenden Charakters nicht, aber sie ist überhaupt die am wenigsten elegische im Ton. Rein formal wirkt sie einheitlicher als die andern, so daß auch das „o" nur zweimal vorkommt. In der 9. Elegie erscheint das „ach" nur einmal, um die Klage der 8. wieder aufzunehmen: „Ach, in den andern Bezug, wehe, was nimmt man hinüber?"[43]. Das Klagende dieses „ach", das hier eine wichtige Grundfrage ausdrückt, wird durch das doppelte „w" des „wehe, was" noch verschärft. Die 10. Elegie hat das „ach" nicht mehr.

Am Anfang aber, der durchgängiger klagend ist, taucht es häufiger auf: „Ach, wen vermögen wir denn zu brauchen?"[44]. „Ach, sie (die Liebenden) verdecken sich nur miteinander ihr Los" (260). In der 2. Elegie: „Ach wir atmen uns aus und dahin" (265). In der 3.: „Ach, von welchem Unkenntlichen triefend, das Gotthaupt aufhob" (der Flußgott des Bluts (269). „Ach, da war keine Vorsicht im Schlafenden" (272). In der 5. Elegie: „Ach, und um

---

[42]) Vgl. Marcel Pobé: „R. M. Rilke".
[43]) Rilke, Bd. III, S. 298.
[44]) Rilke, Bd. III, S. 259.

diese Mitte, die Rose des Zuschauns, blüht und entblättert" (279). In der 6.: „Ach, uns rühmt es, zu blühn" (284).

Sehr viel häufiger tritt das „o" auf, schon weil es Rilkes Grundhaltung überhaupt stärker entspricht. Der Konsonant des „ach" gibt dem Ausruf etwas Gedrängtes und Hartes, er preßt zusammen, während das „o" lang klingend strömen kann in einer Art leiser Wehmut, die dem Stil Rilkes anhaftet, auch wo er wie hier sich hart auseinandersetzen will.

Das „o" mit seinem sentimentalischen Charakter weist häufig auf den idealen Zustand hin, der hier erstrebt wird:

„O Stunden in der Kindheit" (276).
„O wär ich, wär ich ein Knabe" (286).
„O Seligkeit der k l e i n e n Kreatur" (295).
„O Mütter der Helden, o Ursprung reißender Ströme" (286).
„O und der Frühling begriffe" (287).
„O einst tot sein und sie wissen unendlich, alle die Sterne" (288).
„O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein" (302).
„. . . O aber gleich darüber hinaus, . . . ists wirklich" (304).

Oft sind die Anreden an Menschen, Engel, Dinge. Schon das weist auf den großen Abstand von der Pariser Angst hin. Dort erlitt Rilke-Malte (in diesem Fall ganz identisch, wie die Briefe zeigen) die Angst völlig isoliert; gerade durch sie schien er sich von den Andern abzuheben, selbst die Nähe der Armen fürchtet er. Hier ist es auch persönliche Angst, die klagt, aber sie richtet sich an etwas und gibt schon damit die gewollte Bezuglosigkeit auf:

„O Lächeln" . . . „O Aufschaun" (265).
„O Mädchen" (273).
„O Bäume Lebens, o wann winterlich?" (274).
„O ihr, die ein Leid, das noch klein war, einst als Spielzeug bekam" (279).
„Engel! o nimm, pflücks" (Das Lächeln) (281).
„O Mütter der Helden, o Ursprung reißender Ströme" (286).
„O staune, Engel" (291).
„O du Großer, erzähls, daß wir solches vermochten" (271).

Ein Teil der Ausrufe geht schon in den Rühmungscharakter über, wie das „o" ja in den Sonetten wieder aufgenommen wird. Hier deutet es die gefundene Aufgabe der Rühmung an. Erst klagend:

„O und die Nacht, . . . wem bliebe sie nicht die . . . sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen mühsam bevorsteht" (260).
„Und jene, die schön sind, o wer hält sie zurück" (265).
„O wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung" (267).
„O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt" (303).

Dann aber positiv:

„Wo, o wo ist der Ort . . . wo sie noch lange nicht k o n n t e n ?" (281).
„Warum Menschliches müssen . . . O, nicht, weil Glück i s t" (297).

„O zu sagen so, wie die Dinge niemals innig meinten zu sein" (299).

"In — o unendlich — in uns" (300).

„O glaub, es bedürfte nicht deiner Frühlinge mehr" (301).

Hier liegt in dem „o" die Unfähigkeit, das neue Sichernde zu begreifen, es ist Verhaltenheit vor dem letzten beruhigten Wissen, das erst in einzelnen Sonetten in „heiterer Ruhe" [45]) Wort wird.

Nicht unmittelbar ist auch für diese Angst der Tod der Sichernde. Aber diese 2. Periode ist ebenfalls bezeichnend dafür, daß Rilkes Schaffen so angelegt ist, daß in ihm existenzielle Unsicherheit und eine gedanklich hergestellte Sicherung aufeinanderfolgen. Es ist also nochmals Beweis dafür, daß die Angst als Grund und Anstoß seiner Sicherungen und damit seiner Todauffassung nicht künstlich herangezogen wurde, sondern daß diese Eigentümlichkeit wiederholt in seinem Werk spürbar wird. Aber auch diese zweite Sicherung in der Rühmung wäre nicht möglich ohne den Tod. Darauf soll im Folgenden ausführlich eingegangen werden.

II.

A. Der „eigene Tod" im Stundenbuch und den Aufzeichnungen des M. L. Brigge als Sicherung des Lebens.

Wir deuteten schon im vorigen Kapitel an, daß Rilkes Werk in einer merkwürdigen Antithetik von erleidender Unsicherheit und gefundener Lösung verläuft. So folgt auf die Angst vor der Welt und um das Werk die Sicherung durch den Tod, auf die Klagen um die Fragen der Seinsordnung die bejahende Sonettenrühmung, auf das Erleiden in der Kindheit die positive Wertung des Leidens, auf die große Einsamkeit des Einzelgängers das Jasagen zu ihr, auf das qualvolle Erleben der Armut die Verherrlichung Franz von Assisis als dem Allerbesitzlosesten. Das wirft ein bezeichnendes Licht auf die Art, wie ihm seine neue Todsicht aufgegangen sein mag. Vergleicht man Leben und Werk Rilkes miteinander, dann zeigt sich, daß nicht Begegnungen seines Lebens die großen Probleme zu der gewählten Lösung geführt haben, daß vielmehr die Antworten stets aus dem Werk hervorgehen, und zwar als bewußt gesuchte Antworten auf erlittene Wirklichkeit. Dieses Erleiden ist das ihm Eigentümliche, es ist die spontane Äußerung seiner Anlage, die aus der Müdigkeit des späten Nachkömmlings eines Geschlechts kommt. Je stärker aber der Aufwand an Wille sein muß, um trotzdem nicht zu resignieren, sondern mit dem letzten Kraftaufwand wenigstens durch „Überstehen" zu leisten, umso deutlicher hängt den gewählten Lösungen das Gewollte an anstatt des notwendig Erfühlten. Das gilt

---

[45]) Justus Schwarz: „Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen".

in ganz besonders starkem Maß vom Tod und beweist umso deutlicher die vitale Angst, die dem zugrunde liegt.

Daß tatsächlich die Auffassung des Todes für Rilke Antwort auf seine innere Angst ist, beweist nicht nur der Charakter des Todes als Sicherung des Menschen, sondern rein äußerlich seine Entdeckung in dem Augenblick, als die Angst am drohendsten fühlbar auftrat, nämlich in Paris.

Auch der junge Rilke läßt das Motiv des Todes schon anklingen. Es sind verschiedene Ansätze, ihm eine eigene Form zu geben, sie sind nicht zu Ende geführt, weil sie noch nicht erfahren wurden. Sie unterscheiden sich nicht von den typischen Durchschnittserlebnissen junger Dichter. So ist das Ende des Cornets Rilke, dem „die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl" ein . . . „Fest . . ." sind, . . . „eine lachende Wasserkunst" . . .[46]) nur aus ästhetischer Freude hervorgegangen. Die Schilderung erinnert an die Vorliebe für „Brokat" in neuromantischer Dichtung, wie sie auch für den jungen Hoffmannsthal bezeichnend ist. Im „Buch der Bilder" heißt ein Gedicht „Ritter"[47]), in dem der Tod „in dem Panzer des Ritters drinnen hinter den finstersten Ringen" . . . „hockt" und auf seine Stunde wartet. Darin klingt der spätere Gedanke eines immanenten Todes an, aber bewußt geworden ist der Inhalt solcher Deutung hier noch nicht. Die Form ist übernommen, das Bild des hockenden Todes hat Totentanzhaftes. Schon ein solches Bild überhaupt zu verwenden, wäre für den späteren Rilke unmöglich. Durch Beiwörter personifiziert erscheint dann der Tod auch noch in dem an das „Buch der Bilder" angehängten Zyklus „Die Stimmen": im „Lied des Trinkers"[48]) ist er „dieses Vieh", und im „Lied der Witwe"[49]) nennt er den Tod ohne Geduld.

In den „Geschichten vom Lieben Gott" sagt er[50]): „Vielleicht sind die Toten solche, die sich zurückgezogen haben, um über das Leben nachzudenken." Hier klingt wieder ein Versuch an, der Todproblematik eine eigene Wendung zu geben, indem auch auf ihn die eigentümliche Spannungslosigkeit ausgedehnt wird, die Rilke in Rußland erfuhr und die in den fließenden Versen des Stundenbuches deutlichen Niederschlag fand. Aber mit der vor Verpflichtung zurückschreckenden Wendung des „vielleicht", die für den jungen Rilke bezeichnend ist, verklingt der Ansatz.

In dem „Märchen vom Tod"[51]) erscheint der Tod dann auch wieder als etwas Ängstigendes, von dem man nichts weiß, als daß er etwas „Unbegreifliches, Schreckliches" ist. Die angeschlossene zweite Lösung, in der der Tod als etwas Zukünftiges in der Form des Samens gehegt wird, bis er die „blasse, blaue Blüte" trägt, so daß die Menschen wissen: „der Tod blüht", nimmt die andere Seite des späteren Rilkeschen Todbildes vorweg, indem der Tod aus dem Samen zur Blüte gepflegt wird und wächst. Aber der seltsame Schluß:

---

[46]) Rilke, Bd. IV, S. 33.
[47]) Rilke, Bd. II, S. 11—12.
[48]) Rilke, Bd. II, S. 124.
[49]) Rilke, Bd. II, S. 126.
[50]) Rilke, Bd. IV, S. 104.
[51]) Rilke, Bd. IV, S. 151—162.

„Seit diesem Märchen aber ist alles anders geworden in der Welt“ klingt völlig unüberzeugend, die Ansätze bleiben im Spielerischen; ihnen gegenüber erscheint des zwanzigjährigen Hoffmannsthal „Tor und Tod“ außerordentlich substanzhaltig.

Im „Stundenbuch“ wird auch der Tod nur in bezug auf Gott gesehen: „Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe . . . mit mir verlierst du deinen Sinn“ [52]). Auch die Not um den Tod tritt zurück:

Ich kann nicht glauben, daß der kleine Tod,
dem wir doch täglich übern Scheitel schauen,
uns eine Sorge bleibt und eine Not.
Ich kann nicht glauben, daß er ernsthaft droht;
Ich lebe noch, ich habe Zeit zu bauen:
mein Blut ist länger als die Rosen rot“ [53]).

Auf die „Zeit zu bauen“ also kommt es an; die ganze gotterstürmende Mystik des Stundenbuches führt Rilke nicht zur Sehnsucht nach dem mit Gott vereinenden Tod. Auch von hier aus fällt also ein Licht auf die eigentliche Wirklichkeit des Stundenbuch-Erlebnisses. Auch hier ist Rilke auf das Diesseitige und dessen Gegebenheiten gerichtet, wie es später seine Todhaltung stets ausdrückt. So sagt er auch von einer großen zukünftigen Zeit: Es wird sein

„Kein Jenseitswarten und kein Schaun nach drüben,
nur Sehnsucht, auch den Tod nicht zu entweihn
und dienend sich am Irdischen zu üben,
um seinen Händen nicht mehr neu zu sein“ [54]).

Sein Mangel sowohl an transzendenter als auch irdischer Sicherung macht es unmöglich, im Sinn des mittelalterlichen Menschen sich auf das göttliche Bereich zu beziehen und sich darauf zu richten. Dem modernen Menschen bleibt das Nähere: Sinn aufzufinden innerhalb der Welt, und da setzt auch Rilkes Suchen ein. Um den Sinn des Lebens geht es ihm, weil des Lebens Grund ihm nicht selbstverständlich ist. Notwendig vollzieht sich also nach der Gerichtetheit des Stundenbuches die Wendung auf die Welt, wie sie Paris ihm nahebringt.

Hier beginnt die eigentliche Herausarbeitung seiner Todauffassung, die ihrem Bestand nach durchgängig dem Werk zugrunde liegt und in den verschiedenen Phasen nur eine Akzentverlegung erfährt. Ihre Bedeutung soll in 3 Abschnitten nach dem chronologischen Entstehen der Werke aufgezeigt werden: Der erste Teil umfaßt das Buch von „Armut und Tod“ und die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, der zweite Teil die „Requiem“ und der dritte die „Duineser Elegien“, die „Sonette an Orpheus“ und die „Letzten Gedichte“.

---

[52]) Rilke, Bd. II, S. 198.
[53]) Rilke, Bd. II, S. 197—98.
[54]) Rilke, Bd. II, S. 255.

Eine solche Einteilung nach dem Werk macht sich bei Rilke notwendig, weil einmal seine Entwicklung eigentümlich periodisch verläuft und zweitens eine enge Verknüpfung der gedanklichen Bestände jedes Werkes untereinander ein Nebeneinanderstellen schwierig macht.

Wie vorwegnehmend steht am Schluß des „Buches der Bilder" Rilkes Media in vita [55]):

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns."

Er stellt mit Vorliebe an den Schluß eines Buches einen Gedanken, der über dessen Inhalt hinausgehend das Neue ankündigt. In diesem Sinn ist das Gedicht an dieser Stelle der Auftakt zu der kommenden Bedeutung des Todes.

Wie ist nun dieser Tod beschaffen? In „Armut und Tod" ersehnt er ihn so:

„ O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,
das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt,
der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht" [56]).

Und „Armut und Tod" S. 274 heißt es:

„Denn dieses macht das Sterben fremd und schwer,
daß es nicht unser Tod ist; einer, der
uns endlich nimmt, nur weil wir keinen reifen;
drum geht ein Sturm, uns alle abzustreifen.
Wir stehn in deinem Garten Jahr und Jahr
und sind die Bäume, süßen Tod zu tragen;
aber wir altern in den Erntetagen,
und so wie Frauen, welche du geschlagen,
sind wir verschlossen, schlecht und unfruchtbar."

Von den Armen in der Großstadt heißt es:

„Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, —
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift" [57]).

---

[55]) Rilke, Bd. II, S. 169.
[56]) Rilke, Bd. II, S. 273.
[57]) Rilke, Bd. II, S. 273.

In der „Weißen Fürstin“ berichtet der Bote von dem Sterben im Land:

„Und ist nicht unser Tod, ein fremder, aus irgendeiner grundverhurten Stadt“ [58]).

Im Malte spricht er davon: „Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener“ [59]). „Früher wußte man, daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern“ [60]).

In allen Fällen fällt die sprachliche Formulierung des Todes als Gegensatzpaar von eigenem-fremdem Tod und analog dazu großem-kleinem Tod auf. In ihr liegt die Bestimmung dieses Todes. Nicht Beiwörter, die den Tod personifizieren, sind gegeben, sondern ein Bezug zum Menschlichen ist hergestellt, indem der Tod als dem Menschen immanent aufgefaßt wird. Die Beziehung von Leben und Tod wird durch das Bild von der reifenden Frucht ausgedrückt, und zwar wird das Leben um des Todes willen gelebt, nicht umgekehrt. Der Tod ist der Kern, dessen Wachstumsboden das Individuum ist. Simmel sagt von der ähnlichen Rembrandtschen Todesschicht: „Es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird“ [61]).

Damit ist die wichtigste Erkenntnis Rilkescher Todsicht ausgesprochen. Der Tod wird aus seiner metaphysischen Einordnung in das Irdische mit hinein genommen, indem er einen Teil der einzelnen menschlichen Beschaffenheit ausmacht. Damit ist das Bedrohende an ihm überwunden. Als Eigentum jedes Individuums kann er so wenig gefürchtet werden, wie das Leben, das wir nun einmal haben. Mit dieser Einstellung ist die Überwindung der Angst vor dem durch den Tod ständig gefährdeten Leben gegeben, denn mit der Immanenz des Todes tragen wir auch die Kraft in uns, ihn zu bestimmen.

Damit ist zugleich der Sinn unseres Lebens aufgedeckt: die echte Reife zu beginnen in der Erfüllung des uns mitgegebenen Auftrags. Durch sie reift der Tod in uns, und wir sind selbst die Gewähr dafür, daß er ausreift. Darin also liegt das Neue an Rilkes Todauffassung, daß der Tod nicht das Leben bedroht — wie etwa das Mittelalter oder die Klassik es empfanden, auch nicht vom Leben abzieht — wie etwa die Todeswollust Hardenbergs, sondern das Leben sichert, obgleich der Tod seinem Wesen nach durchaus das Eigentliche darstellt, auf das es ankommt.

Die Einstellung wirft zugleich ein bezeichnendes Licht auf die Rilkesche Religiosität. Wie zu dem Metaphysischen, das er Gott nennt, eine Beziehung nur entsteht, indem er ihn in den Dingen erkennt, so wird auch der Tod dem

---

[58]) Rilke, Bd. I, S. 384.
[59]) Rilke, Bd. V, S. 13.
[60]) Rilke, Bd. V, S. 14.
[61]) „Rembrandt“, S. 90.

Menschen zugeordnet. Es ist bei Beiden eine Verlagerung der metaphysischen Wirklichkeiten ins Irdische.

Daß aber vor allem der Tod in diesem Sinne für das Leben wichtig ist, drückt die Gestalt des Todgebärers aus[62]). Pongs weist schon darauf hin, daß sie nicht eigentlich überzeugend ist und nur ein Ansatz bleibt[63]), der wieder verschwindet. Rilke erbittet von Gott alle Schönheit, alle Tiefe geheimnisvoller Nächte, alle Einsamkeit, alles Ahnen um seine Kindheit und deren Wunderbares, um so den großen Tod zu sterben und ihn sterbend der Zeit zu gebären, die ihn verlernt hat. Immerhin macht der Gedanke die Wichtigkeit deutlich, die er dem Tod in seinem Sinn zumißt[64]):

„Erfülle, du gewaltiger Gewährer,
nicht jenen Traum der Gottgebärerin, —
richt auf den Wichtigen: den Tod-Gebärer" . . .

Der Gedanke des Todes kann in „Armut und Tod" nur gesehen werden zusammen mit dem Erleben der Armen, die ihm in der Großstadt als die Nicht-Reichen erscheinen und die den Mut zu ihrer Armut nicht mehr finden. Von ihnen nimmt er das Bild des „kleinen", „falschen" und „fremden" Todes und die Forderung zum „großen", „eigenen", dessen Formulierung nur aus der Sicht auf sie verständlich wird.

Der Gedanke des eigenen Todes wird das große Thema des Malte Laurids Brigge. Die Form des Sterbens charakterisiert den Einzelnen als Individuum. Das Gewicht, das auf den „eigenen" Tod gelegt wird, betont geradezu den Tod als den Träger der Individualität. Vom Leben der Menschen berichtet der Roman wenig, von Abelone heißt es: „Ich will nichts erzählen von Dir, Abelone, . . weil mit dem Sagen nur unrecht geschieht"[65]). Der Tod aber wird ausdrücklich dargestellt. So stirbt Christoph Detlev den langen „eigenen Tod". Denn „alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen"[66]). So wird das Ungelebte in wochenlangem Sterben nachgeholt, und seine Art zu sterben charakterisiert ihn eigentlicher, als sein behindertes Leben es gekonnt hätte. Auch die Kammerherrin aber, deren Tod Christoph Detlev erst abgewartet zu haben schien, um so „rücksichtslos sterben zu können, wie er mußte"[67]), diese Kammerherrin, die vom Sterben wußte, aber auch davon, daß sie „sterben würde", . . . „wann es ihr gefiel"[68]) starb eines Nachts in der Stadt. „Da man sie am Morgen fand, war sie kalt wie Glas"; noch im Tod ein Abbild dessen, was ihr Wesen im Leben ausgemacht hatte. Und König Christian IV. starb, indem er seit Stunden „das einzige, das es noch gab,

62) Rilke, Bd. II, S. 275—278.
63) A. a. O., S. 71.
64) Rilke, Bd. II, S. 277.
65) Rilke, Bd. V, S. 153.
66) Rilke, Bd. V, S. 21.
67) Ebda. S. 149.
68) Ebda. S. 148.

„Döden“ [69]) formte. Seine Todbeschreibung trug Brigges Vater beständig bei sich, der bei seinem Tode mit „einem Ausdruck höflichen Erinnerns“ dalag [70]).

Und dann Felix Anvers, der noch einmal aufwachte, um zu erklären, daß es „Korridor“ heiße, als die Nonne „Kollidor“ rief, sei es, weil er das Ungefähre haßte, oder war es ihm nur um die Wahrheit zu tun, oder es störte ihn, als letzten Eindruck mitzunehmen, „daß die Welt so nachläßig weiterginge“ [71]). Und selbst die Kinder . . . „hatten nicht irgendeinen Kindertod, sie nahmen sich zusammen und starben das, was sie schon waren und das, was sie geworden wären“ [72]). Und vor dem Bild des jung gestorbenen Erik fragt er: „Kannst du das nicht sehen?“ [73]).

Sachlich hat der Tod hier keine Weiterführung erfahren. Aber er wird um soviel deutlicher, als die Prosa des Malte, die zu jeder möglichen Form das Sprungbrett bilden soll, von den Versen des Stundenbuches verschieden ist. Das fließende, vorwiegend trochäische Versmaß mit dem Endreim war der mönchischen Gotterfahrung die gemäße Form, solange in gleichmäßigem Fluß, auf gleicher Stimmungsebene Gott umkreist wurde; für die gedankliche Formulierung neuer Erkenntnisse, die eine neue Sicht zum Grund haben, ist sie zu weich und flüssig.

Das neue Sehenwollen aus dem „Sehen können“ wird das Thema des Malte. Diesem Neuen ist der Tod das Zentralste. Es entspricht der Briggeschen Grundhaltung, daß es immer irgendein schwerer Tod ist, der gestorben wird. Dahinter steht der neue Wille, das Leben zu leisten und umso mehr, je schwerer es sich auferlegt. Für diese neue Haltung ist der Tod der Grund.

In dem Rilkeschen Bild vom Reifen des Todes liegt scheinbar der Gedanke eines vegetativen, selbständigen Werdens. P o n g s hat in seinem Aufsatz über Rilke als Erster darauf hingewiesen, daß aber Rilkes Todesauffassung vielmehr eine starke ethische Bedeutung hat. In der Todauffassung liegt das eigentliche Ethos für Rilkes Leben. Dafür bezeichnend ist, daß in der Zeit des Auftauchens dieser Einstellung auch die strenge Forderung an die Erfüllung seiner Aufgabe einsetzt. Denn nur der bringt seinen Tod in sich zur Reife, der sein eigenes, ihm aufgegebenes Leben lebt. So findet im Reifen zum Tod Rilke den Sinn für sein eigenes Werk. Zugleich hat er damit selbst die Gewähr einer Sicherung, denn solange er das Leben in jedem Moment voll leistet, reift er seinen Tod.

Mit dieser Haltung hängen auf das Engste die inhaltlichen Umbiegungen zusammen, die für den Malte Laurids Brigge bezeichnend sind: Gott, Liebe, Armut. Von daher glaube ich, daß die eigentlich zentrale Gotteserfahrung sich erst im Malte vollzieht und nicht, wie das meistens versucht wird, vom „Stundenbuch“ her interpretiert werden kann. Der Gott des Stundenbuches war in einer mystischen Paradoxie der Fernste und Nächste zugleich. Der Schluß des

[69]) Ebda. S. 192.
[70]) Ebda. S. 184.
[71]) R i l k e, Bd. V, S. 198.
[72]) Ebda. S. 22.
[73]) Ebda. S. 143.

Malte aber weist auf eine Gottesauffassung, die ihn in eine unendliche Ferne rückt, in der er nur mehr die „Richtung" ist, auf die hin das Irdische getan sein muß. Mit solcher Bestimmung Gottes als „Richtung" ist der Blick ganz auf das Diesseits gerichtet. Der Gedanke der Reife des Todes läßt in Rilkes Werk nicht die Möglichkeit einer metaphysischen Gnadenwirkung zu; der Tod, setzt die Aufgabe, die der Mensch allein erfüllen will. In gewissem Sinn ist der Tod an die Stelle Gottes gerückt, er gibt die Sicherung und zugleich den Auftrag. Die Einschaltung göttlichen Wirkens ist damit ausgeschlossen. Aus dieser Haltung ergibt sich auch die eigentümlich negative Einstellung zu der Gestalt Christi. Mit ihm ist die Funktion der Mittlerschaft verbunden, die er ablehnen muß. Im Malte Laurids Brigge sagt er von Abelones Gotteseinstellung" [74]): „Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen; aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? . . . Oder wollte sie Christus vermeiden? Fürchtete sie, halben Wegs von ihm aufgehalten, an ihm zur Geliebten zu werden? Dachte sie deshalb ungern an Julie Reventlow? Fast glaube ich es, wenn ich bedenke, wie an dieser Erleichterung Gottes eine so einfältige Liebende wie Mechthild, eine so hinreißende wie Therese von Avilla, eine so wunde wie die Selige Rose von Lima, hinsinken konnte, nachgiebig, doch geliebt. Ach, der für die Schwachen ein Helfer war, ist diesen Starken ein Unrecht." Christus erscheint ihm als die personifizierte Liebe, die sich zwischen Gott und Menschen stellt. Für seine Erlösertat fehlt ihm jedes Verständnis. Vielmehr, wie er jede metaphysische Sicht ablehnt, sobald sie eine „Erleichterung" irdischen Daseins bedeutet, und selbst den Tod verirdischt, um von ihm die Strenge seines Auftrags zu empfangen, kann die Gestalt Christi für ihn von keiner Bedeutung sein.

Rilke verwendet häufiger in seinem Werk die Gestalt der Maria. Auch die Engel spielen eine Rolle, aber beide niemals in der Funktion der Mittlerschaft. In den „Duineser Elegien" tritt der Engel an die Stelle Gottes, der in seiner unendlichen Ferne selbst zum Anruf zu fern ist, während der Engel aus dem Weltbild einer gestuften Ordnung den Menschen näher gerückt erscheint.

Aus demselben Willen des Leistens der großen Aufgabe zum Tod hin, ergibt sich auch der Gedanke der Unterscheidung zwischen Liebenden und Geliebten. In den „Geschichten vom Lieben Gott" heißt es noch: „Liebhaben, das heißt nichts annehmen, von nirgends, alles vergessen und von e i n e m Menschen alles empfangen wollen, das was man schon besaß und alles andere" [75]). Und im „Buch der Bilder" [76]) beginnt das Gedicht „die Liebende": „Ja, ich sehne mich nach dir. Ich gleite mich verlierend selbst mir aus der Hand." Erst in den Aufzeichnungen des Malte steht die neue Auffassung: „Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden" [77]). Denn „Geliebtsein heißt aufbrennen. Lieben ist: leuchten mit unerschöpf-

[74]) R i l k e, Bd. V, S. 289.
[75]) R i l k e, Bd. IV, S. 155.
[76]) R i l k e, Bd. II, S. 19.
[77]) R i l k e, Bd. V, S. 273.

lichem Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern“ [78]). Das Neue ist, zu wissen, „daß mit der Vereinigung nichts gemeint sein kann als ein Zuwachs an Einsamkeit“ [79]). Alle Rilkeschen Forderungen sind so Forderungen an den einzelnen Menschen. In dieser Periode tritt er nur als Einzelmensch in die Betrachtung; alle Wirklichkeiten, die ihm entgegentreten, wandelt er sich um zu Aufgaben für sich, die des Gegenstandes sowohl zu liebender Erfühlung als auch zur Erkenntnis völlig entbehren. So kommt er zu seiner gegenstandslosen Gott- und Menschenliebe. Das ihm Eigentümliche aber bleibt dabei, daß sein Leisten der Schwere des Lebens stets Erleiden bedeutet, wie er im „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“ ausspricht: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles“ [80]).

B. Die ethische Bedeutung der Todauffassung in den Requiem.

Wir sahen im vorigen Kapitel zwei wichtige Erkenntnisse aus Rilkes neuer Todauffassung hervorgehen: Sicherung des Lebens im Gedanken des Reifens und daraus erwachsend ethische Forderung des Leistens seines Auftrags. Während der Entstehung des 2. Teils seines Romans berichtet er 1908 seinem Verleger [81]) von dem raschen Entstehen des „Requiem für eine Freundin“, die Malerin Paula Modersohn-Becker, zu der er seit seinem ersten Worpsweder Aufenthalt in Beziehung stand und zugleich des „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“, einen ihm befreundeten Dichter, der kurz zuvor Selbstmord begangen hatte. Beide Werke sind der reine Niederschlag seiner neuen Todsicht.

Sie sind ohne Endreim und von einer nicht wiederholten Knappheit des Ausdrucks. Das Klangmalende des Stundenbuches fällt völlig weg. Der Bilderreichtum, der im „Stundenbuch“ Stimmung erzeugend war, ist hier zurückgetreten; wo Bilder verwandt werden, sind sie meistens Verdeutlichungen. Ich nehme beliebig: „Stundenbuch“ 276: Da fordert er: für den Gottgebärer:

„gib eine Nacht: da blühen alle Dinge,
und mach sie duftender als die Syringe
und wiegender denn deines Windes Schwinge
und jubelnder als Josaphat.“

Und fast störend alliterierend S. 277 in 4 Zeilen hintereinander:

Krone deiner Kraft . . .
Weiber Wehen . . .
des Menschen ernste Mutterschaft . . .
du gewaltiger Gewährer . . .

---

[78]) Ebda., S. 290.
[79]) Ebda., S. 281.
[80]) Rilke, Bd. II, S. 343.
[81]) Rilke, Briefe an den Verleger, S. 43.

Nach 7 Zeilen geht es weiter:

. . . Land der Lacher
und wird ein Träumer heißen: denn ein Wacher
ist immer Träumer unter Trunkenheit.

Im Requiem ist das Bild kurz und deutlich (324): „Dieses geht mir so bis ins Gebein und querrt wie eine Säge . . .“

Auch der Vergleich ist verdeutlichend, stofflich schlicht (324): „dies weckt mich nachts oft wie ein Dieb, der einbricht . . .“ Oder (331): „Wer kann besitzen, was sich selbst nicht hält, was sich von Zeit zu Zeit nur selig auffängt und wieder hinwirft wie ein Kind den Ball.“

Die zahllosen Beiwörter sind vermieden. Nehmen wir als Beispiel wieder beliebig aus „Armut und Tod“ (272):

„Da leben Menschen, weißerblühte, blasse,
und sterben staunend an der schweren Welt.
Und keiner sieht die klaffende Grimasse,
zu der das Lächeln einer zarten Rasse
in namenlosen Nächten sich entstellt.“

Auch diese Beiwörter sind auf Stimmungserzeugung abgestellt. Wo sie nicht bewußt grotesk häßlich gewählt sind — in der Art der modernen Franzosen — bestimmen sie den musikalisch weichen, gefühlsbetonten Klang der Stundenbuchlyrik. Ihr Fehlen macht das Requiem härter und gibt dem auf gedankliche Reflexion gerichteten Stoff erst hier die Form, die das Stundenbuch noch nicht besaß. In der neuen Umgebung fällt schon auf, wenn Rilke ein Wort wie „aus deines Herzens nachtwarmem Erdreich“ (328) prägt. Alle übrigen Adjektiva sind nicht stimmungshaft schmückend, sondern sinnotwendig. Für die Strenge dieser neuen Form findet Rilke selbst im „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“ den Ausdruck [82]): „Wie die Kranken gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid, um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut, statt hart sich in die Worte zu verwandeln, wie sich der Steinmetz einer Kathedrale verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.“ Das geht über die Erkenntnis des Malte hinaus, die dahin ging, daß Gedichte nicht Gefühle, sondern Erfahrungen seien. Es fordert das Umsetzen solcher Erfahrung in Wort, und zwar unter Zurückstellung persönlichen „Schicksals“.

Worte wie „hart“ und „verbissen“ treten hier völlig neu und überraschend auf. Jetzt spricht er von „der ernsten Freude deiner strengen Sehnsucht“ (337), dem in seiner Jugend Sehnsucht mit weichem Träumen gleichbedeutend war. Tatsächlich ist selbst in den „Neuen Gedichten“ eine so vom Erfühlen abstrahierte, sachlich gebundene Form nicht wieder gewählt.

Der Grund für diese Form muß also durch die Sache gegeben sein. Wirklich sind hier die ethischen Forderungen, die aus dem Tod hervorgingen, bis zu ihrer letzten Konsequenz durchgedacht. Der Grundton ist dabei der im Malte gefundene Gedanke des Sehens der Wirklichkeit: „Sah ich dich wirklich nie?“

[82]) Rilke, Bd. II, S. 342.

beginnt er das Requiem für Graf Kalckreuth, und zu der Freundin sagt er: „Erschrick nicht, wenn ich jetzt begreife . . .“ (327). Viermal wiederholt er das „Begreifen“ an dieser Stelle. Was aber hier begriffen wird, das hängt mit den Grunderkenntnissen seines Todes zusammen. In beiden Toten erscheint ihm ein Abbild seines eigenen Kunstwollens, darum verdeutlicht sich in ihnen zugleich Rilkes Auffassung von der Form, in der er seinen Tod reifen will. Auch ihre künstlerische Aufgabe bestand darin, so sehr im Schauen der innersten Wirklichkeit der Dinge aufzugehen, daß sie sich ganz an die Dinge ausgaben, wie er es für die Malerin formuliert, um schließlich ohne Neugier, besitzlos und in wahrer Armut nicht einmal mehr sich selbst zu begehren.

Pongs[83]) formuliert die Grundforderungen Rilkes in der Spannung: „Das Äußerste an ichloser Hingabe und das Äußerste an innerem Zusammenschluß auf eine Lebensganzheit.“ Für beides ist das „Requiem für eine Freundin“ besonders deutliches Beispiel und zugleich die Erklärung des grundsätzlichen Widerspruchs in Rilkes Werk. Die gestellte Aufgabe war: „Reifen zum Tod“ durch die Konzentration ihrer ganzen Persönlichkeit und aller Kräfte auf ihre künstlerische Aufgabe. In diesem Sinn ist ihm für jeden Menschen erste Bedingung: Reife zur geschlossenen Persönlichkeit, also stärkste Betonung der Individualität. Hier wird ein einziges Mal von Rilke die notwendige Folgerung seines Todbildes ausdrücklich erfaßt, daß nämlich der Tod auf Wahrung der Individualität ausdrücklich gerichtet ist. Indem Paula Modersohn-Becker ihre Kräfte für die Geburt ihres Kindes vom Eigentlichen fort zurücknahm, begann ihr Unrecht an ihrem Ich. „Da riß ein Zufall dich, dein letzter Zufall riß dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt in eine Welt zurück, wo Säfte wollen“[84]). Das Wollen ist ausdrücklich betont, die Haltung des Begehrens wird abgelehnt.

In dieser Sinngebung wird im Requiem auch das Wort „Schicksal“ zuerst verwandt, das später häufig auftritt:

„Wie war dein Leben kurz, wenn dus vergleichst
mit jenen Stunden, da du saßest und
die vielen Kräfte deiner vielen Zukunft
schweigend herabbogst zu dem neuen Kindkeim,
der wieder Schicksal war“ (329).

„Schicksal“ hat nicht, wer von seinem Ich völlig absieht, keine persönliche Wollung und kein Streben kennt, sondern im Aufgehen in seine Werke sich selbst zum „es“ wird. In dieser Periode bedeutet Rilke Schicksal Schuld. Im Requiem für Graf Kalckreuth heißt es:

„Hättest du nur einmal gesehn, wie Schicksal in die Verse eingeht
und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird und nichts als
Bild . . .“ (344).

---

[83]) Rilke, a. a. O., S. 46.
[84]) Rilke, Bd. II, S. 327.

Die Forderung ist also, nicht Schicksal zu haben, sondern sich davon zu abstrahieren, indem man es in Werk verwandelt.

Das weist auf die andere Seite jener Spannung, die nur aus der typisch erleidenden Sicht des Dichters erklärbar ist, die seine Kunst bestimmt und ihm so auch Maßstab für andere wird; denn der Zusammenschluß auf eine Lebensganzheit heißt hier eben, die aufgetragene Arbeit zu tun in völliger Absehung von Wünschen des Ich, um in reiner Werkhingabe die besitzlose Armut zu leisten. Damit kommt auch der Gedanke der Armut zur Entfaltung, der seit dem „Stundenbuch" und den Aufzeichnungen Brigges eine Rolle spielte. Heygrodt sagt von der Beziehung zwischen Armut und Tod [85]): „Wer diesen Tod in sich weiß und ihn als vertiefende und verpflichtende Gewalt lebt, der wird die irdischen Werte umwerten und sich von allem trennen, was ihn hindern kann, seinem großen Tod getreu zu leben: er wird arm werden und reich sein: „Denn Armut ist ein großer Glanz aus innen." Das ist der Sinn Rilkescher Armut und der Botschaft vom Tode, daß beides, das Eine als Mittel, das Andere als stets über sich hinausweisendes Ziel — den Menschen zum Menschen macht . . ." Das wird richtig, wenn die Entscheidung zur Armut aus dem Wissen des Todes als Forderung dieses Todes notwendig aufgefaßt wird. Aber nicht mehr um Rühmung der Armen als Ding, d. h. Gottnahen geht es, sondern um die Forderung an den einzelnen Menschen, um eine Armut, die Malte nicht leistete, die der verlorene Sohn zuerst begriff und die nun konkrete Anwendung erfährt. So sagt er von der Freundin:

„Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun
und so besitzlos, von so wahrer Armut,
daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig (326).

Damit ist also die Paradoxie hergestellt (326): höchste Individualität zu erreichen durch völliges aus sich Heraustreten in der Schau auf die Dinge, um so selbst Ding zu werden. Der zweite Gedanke wandelt sich in den „Duineser Elegien" und den „Sonetten an Orpheus" bedeutsam. Er wird durch die sich wandelnde Form bestimmt, in der Rilke seine eigene Aufgabe faßt und hängt mit seiner erfühlenden Welthaltung zusammen. Ursprünglich zugrunde aber liegt in dieser Spannung doch die Forderung des Reifens zur Persönlichkeit im Reifen des Werks, wie sie aus dem Gedanken des Todreifens entspringt.

Auch Rilkes neue Vorstellung von der Liebe wird wieder aufgenommen:

„Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen" (332).

---

85) A. a. O., S. 125.

Und: „Lieben heißt allein sein“ (332). Aus dem Todwillen hat also Rilke immer die Absicht, es sich besonders schwer zu machen, alles zu wandeln, weil der Tod die gewandelte Sicht bedingt. Die Folge ist natürlich gewollte Einsamkeit:

„So lohntest du dich; denn von jedem andern
warst du zu weit, auch jetzt noch; keiner hätte
ausdenken können, welcher Lohn dir wohltut“ (329).

Betrachten wir so das Weltbild, das Rilke sich in dieser Zeit der Todentdeckung geschaffen hat, dann fällt auf, daß alle Zusammenhänge um die eigene Person als Mitte kreisen. Für Rilke war nicht nur ein über- oder unterirdisches Bereich bedroht, sondern selbst das Leben ist völlig unsicher. Ihm Sinn zu geben war die erste Notwendigkeit. Diesen Sinn erfährt der Mensch in sich selbst; aber nicht von der Seite des Lebens, sondern von seinem ihm immanenten Tod. Soviel aber ist sicher, daß er um des Lebenssinnes willen entdeckt wurde. Das unterstreicht im Requiem die Tatsache, daß der in das Sein zurückstrebt, der es nicht erfüllte. Da heißt es:

Doch daß du selbst erschrakst und auch noch jetzt
den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt
daß du von deiner Ewigkeit ein Stück
verlierst und hier hereintrittst, Freundin, hier,
wo alles noch nicht ist; daß du zerstreut,
zum erstenmal im All zerstreut und halb,
den Aufgang der unendlichen Naturen
nicht so ergriffst wie hier ein jedes Ding . . . (324).

Aus dem zu Ende-leisten seines irdischen Auftrags also besteht die Forderung an den Menschen. Es gibt keine Frage nach richtig oder falsch, sondern nur die nach ganzem oder halbem Leben zum großen oder kleinen Sterben. Sinngebend ist der Tod also auf das Leben ausgerichtet. Der Glaube an die Fähigkeit solchen Leistens des Auftrags wird dabei nicht wankend. Wo die Erfüllung nicht geschieht, hat das Leben an sich Schuld, soweit es als „Schicksal“ an uns herantritt: „Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit“ (333).

Das „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“ beschäftigt sich mit dem Selbstmord des Dichters, den Rilkes werkethische Haltung ablehnen muß, weil der Tod nicht zu voller Reife kam. Die ernste Strenge, die schon sprachlich zum Ausdruck kommt, und deren Grund sein Todbild ist, macht der Vergleich etwa mit Montaignes Bemerkung über den Tod deutlich: „Der freiwillige Tod sei der schönste Tod“, denn über das Leben habe der Mensch keine Bestimmung, aber über seinen Tod, „denn man kann sich aus dem Zwangstod zum Freitod erheben“ [86]). Daraus spricht der frühe Rationalist, der in dem noch jungen Bewußtsein der Bedeutung seiner Persönlichkeit die Begrenzung menschlicher Freiheit durch Geburt und Tod als Degradierung empfindet, weil sie außerhalb

[86]) Zit. n. Rehm, a. a. O., S. 182.

seines eigenen Wirkungsvermögens liegen. Auf solche Fragen der Wertung der Persönlichkeit kommt es Rilke nicht an, sein Suchen geht auf Sinnfindung für sein Leben, die der Tod ihm gab. Der strenge Wille zur Erfüllung des Auftrags zeigt die tiefe ethische Bedeutung dieser Todsicht.

Was er dabei konkret vom Dichter fordert, ist dreierlei: „Raum um dein Gefühl", d. h. Liebe im neugewonnenen Sinn, „Anschaun, das nichts begehrt, des großen Künstlers Anschaun", d. h. seine Armut, und einen „Tod von guter Arbeit, vertieft gebildet, jenen eignen Tod, der uns so nötig hat, weil wir ihn leben und dem wir nirgends näher sind als hier." Alle drei sind ursprünglich aus seinem Tod hervorgegangen, der sie als Forderungen aufstellte.

Zusammenfassend also hat der Tod neben dem zuerst bewußt gewordenen Sicherungscharakter in den „Requiem" eine sinngebende Note. Diese Sinngebung geht eindeutig auf das irdische Dasein. Selbst bei dem vollzogenen Eintritt ins Jenseits wird nicht nach dem Jenseits gefragt, sondern der Wechsel gilt nur als halb vollzogen, weil das ungetane Leben mit in das Jenseits hinüberreicht. Angesichts dieser Tatsache scheint mir August Fausts[87]) Gedanke, Rilkes Tod als eine Form der „unio mystica" aufzufassen, undurchführbar; der Tod als uns immanenter und zielsetzender ist vielmehr so rein irdisch bezogen, daß er überhaupt Bedeutung gewinnt nur mit Bezug auf unser Leben. Die andere Seite aber, deren Beginn, nicht Ende er ist, steht völlig außerhalb der Rilkeschen Blickweise. Darüber wird im nächsten Kapitel ausführlicher zu reden sein.

C. Die Bereicherung des Lebens durch das Totenreich in den Spätwerken.

Simmel unterscheidet in seiner Rembrandtstudie zwei Grundformen des Seins und damit des Gestaltens[88]): Der Eine gestaltet durch Typisierung aus der Einsicht, daß „nur das Individuum stirbt, der Typus nicht", der Andere betont gerade die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit jedes Individuums. Daraus ergibt sich eine grundverschiedene Haltung zum Tode: Wer im Einzelnen das Allgemeine als Eigentliches aufsucht, kann vom Tod nicht berührt sein, denn ihm kommt es auf die Vernichtung des Individuellen im Tod nicht an: „Der Typus stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Und je individueller also ein Mensch ist, desto „sterblicher" ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar, und sein Verschwinden ist umso definitiver, je mehr es einzig ist"[89]). Rilkes Todesauffassung ist aus solchem individuellen Erhaltungswillen erwachsen; so wird die enge Verbundenheit von Angst und Tod verständlich, indem die Angst vor dem Tod eine Angst vor dem Ende des Individuums bedeutete. Erhaltung und Sicherung des Individuums war also im Grunde sein Streben. Das geschah durch das Leisten seines Werkes. Aus dem strengen Willen zum Werk aber

87) A. a. O., S. 247.
88) Vgl. a. a. O., S. 77 f.
89) Ebda., S. 97.

hatte er seine ursprüngliche Anlage zu liebendem und leidendem Bezug zu den Dingen zurückgedrängt in die bloße Schau der Wirklichkeit in einer gewollten „Indifferenz des Herzens". In der strengen Pflicht seines eigenen Todes liegt der persönliche Anlaß zu der Haltung, die Marcel Pobé[90]) vom Standpunkt des gewordenen Werkes „Gestaltung der Wirklichkeit" nennt, die in den Sonetten und Elegien zur „Rühmung der Wirklichkeit" sich wandelt. Das drückt schon den Grundton der letzten Schaffensperiode aus, die in den Elegien erneut aus einem Angstzustand hervorgeht. Sie ist in solcher Stärke nur verständlich durch den übersteigerten Willen zur Einsamkeit und zur versachlichenden Abrückung von sich selbst. Tatsächlich ist Rilke seiner Anlage nach — das bewies seine Todauffassung — garnicht imstande, dauernd von sich selbst abzusehen. Seine individuellen Belange bleiben jederzeit das Grundinteresse seines Lebens. Daher folgt auf die Periode der neuen Gedichte und trotz der Forderungen der „Requiem" die ganz persönliche Klage um die Bezuglosigkeit zum Seienden. Angst um etwas menschlich Mangelndes also bestimmt ihn auch jetzt, aber wenn seine Pariser Furcht sich um Sinn und Sicherung des Individuums überhaupt mühte, so geht es jetzt um die Findung eines Sinnes des individuellen Menschen innerhalb der Wirklichkeit. Die Antwort wird in dem Auftrag der Wirklichkeit an sein Werk gefunden: Rühmung der Wirklichkeit, und zwar als der „von Hingang lebenden Dinge", die „vergänglich", uns, den Vergänglichsten, „ein Rettendes" zutraun, „wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln"[91]).

Innerhalb dieser Fragen tritt der Tod nicht unmittelbar wirkend in die Erscheinung. Seine gefundene Form bleibt von den Elegienbelangen unangetastet. Wohl aber ist der Tod als wichtigster Faktor menschlicher Existenz überhaupt auch von der neuen Haltung zur Weltwirklichkeit grundlegend bestimmt. Auch das Reich der Toten wird in die Rühmung mit hineingenommen.

Diese neue Haltung des Verwandelns von „Seiendem" in „Sägliches" nun bedeutet die gleiche mystische Auflösung des Menschen in das Wesen der zu rühmenden Dinge, wie sie im „Stundenbuch" als Auflösung in Gott ersehnt wurde. Daraus entsteht der in den Sonetten wiederholt ausgesprochene Gedanke des Wandelns: „Wolle die Wandlung"[92]) . . . „geh in der Verwandlung aus und ein"[93]), dessen Eigentümlichkeit sich am besten in dem Bild der Daphne ausdrückt, die, „seit sie lorbeern fühlt", will, „daß du dich wandelst in Wind"[94]). Die mystische Gotteinheit wird also zum Streben nach Einheit mit den Dingen. Aber das erfühlende Verwandeln in die Dinge kann nicht immer größere Auflösung und Entgrenzung bedeuten; denn das Rühmen bedingt eine immer wieder vollzogene Rückkehr in sich selbst, bedingt wiedergewonnene Subjektivität. In diesem Sinn hat auch der Gedanke des Todreifens die Vorstellung einer dauernden

---

[90]) Vgl. Pobés Kapitelaufteilung.
[91]) Rilke, Bd. III, S. 300.
[92]) Rilke, Bd. III, S. 354.
[93]) Rilke, Bd. III, S. 374.
[94]) Ebda., S. 355.

Verwandlung, die er in der „Weißen Fürstin“ so ausgedrückt hat: „In uns ist täglich Sterben und Geburt“ [95]).

Auch hier ist das Paradoxe eigentümlich vermischt, indem durch Verwandlung und Entgrenzung die Richtung auf die Erfüllung des höchst individuellen Sinns unseres Seins zum Tod hin gesehen wird.

Mit der Rühmung aus dem Wissen um den Bezug des Menschen zum Seienden beginnt Rilkes Bejahen der Erde, und da der Tod als irdisch gesehen wird, tritt er besonders in den Kreis der zu rühmenden Dinge als Gegenschlag zu der großen Angst, die er ursprünglich erzeugte. Jetzt erscheint er als der „heilige Einfall“ der Erde [96]). Der eigene Tod, der mit der Aufgabe der Erfüllung seines Lebens in der ihm aufgetragenen Schwere den Ernst und die Strenge der „Requiem“ bestimmte, und der im Sterben der Menschen im Malte Laurids Brigge meistens grauenvoll war, ist jetzt „vertraulich“ geworden. Nicht mit irgendeiner metaphysischen Sicht oder Einsicht ist diese Beziehung zum Tod erreicht, sondern mit dem Wissen um den Bezug des Menschen zum Sein. Aus dem Rühmungsauftrag der Erde erwächst ihm zugleich auch der zur Rühmung der Toten.

Als Symbol des wahrhaften Rühmers erscheint ihm Orpheus, weil er ein Wissen um beide Reiche — des Lebens und des Todes — hat: „Denn kundiger böge die Zweige der Weiden, wer die Wurzeln der Weiden erfuhr“ [97]). In diesem Bild wird eine ungewohnte Vermischung der nichtirdischen Bereiche vollzogen, indem das Totenreich nicht als überirdisch, sondern unterirdisch aufgefaßt wird. Das klingt an Novalis' Reich der elementaren Kräfte an, in dem die Wurzeln des Seins ruhen und zu dem in einer allgemeinen großen Vermischung alle irdischen Wirklichkeiten zurückfließen. Zugleich aber zeigt der Vergleich mit Novalis an dieser Stelle den grundlegenden Unterschied Rilkes zu dieser romantischen Form: während Novalis auf jenes Bereich hinsteuert und es ersehnt, sucht Rilke aus dem Wissen um die andere Wirklichkeit Bereicherung für das Irdische zu gewinnen. So sehr ihm also das Reich der Toten als die eigentliche Wurzel aller Kräfte erscheint und als das, worauf es eigentlich ankommt, richtet er sich doch auf das Leben aus. Der gleiche vorher individuell bezogene Gedanke des Todreifens liegt auch hier zugrunde, nur für das ganze irdische Sein verallgemeinert. Aus der Immanenz des Reiches der Toten im Leben erfolgt Reichtum und Erweiterung des Lebens. Solche Immanenz ist allerdings hier nicht gegeben, sie herzustellen ist die verwandelnde Funktion des Rühmers. Im Allgemeinen warnt er den Menschen vor dem Bezug zu den Toten:

„Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts —.
Aber er, der Beschwörende, mische

---

95) Ebda., Bd. I, S. 394.

96) Ebda., Bd. III, S. 301.

97) Rilke, Bd. III, S. 318.

unter der Milde des Augenlids
ihre Erscheinung in alles Geschaute“ [98]).

Schon einmal in den „Neuen Gedichten“ hat Rilke den Orpheusstoff gestaltet [99]). Ein Vergleich mit Schillers „Nenie“ zeigt daran die besondere Eigentümlichkeit Rilkes. Schillers Worte sind die große Gebärde einer gefaßten Verzweiflung, die aus der Unmöglichkeit, dem Schicksal des Todes zu entgehen, kommt. Seine kämpferische Lebenshaltung widerspricht der erleidenden Rilkes, die melancholisch in o- und ach-Ausrufen dahinströmend klagt. Aus solcher verschiedenen Grundhaltung ergibt sich die verschiedene Betonung bei Behandlung des gleichen Stoffes. Schiller sieht in Orpheus den Einen, dem es beinahe gelingt, das Gesetz der Vergänglichkeit alles Seienden — selbst des Schönen als dem höchsten Sein — zu durchbrechen:

„Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.“

Schiller fehlt sowohl der Glaube an eine übernatürliche Wirklichkeit, wie auch der an ein Weiterleben nach dem Tode; daher muß er angesichts der verzweifelten Erkenntnis der rettungslosen Ausgeliefertheit an den Tod die Sicherung aus dem Diesseits nehmen, er findet sie im Bewußtsein des Fortlebens des Schönen in den klagenden Überlebenden. Der Grundton bleibt notwendig pessimistisch.

Ganz anders liegt der Akzent bei Rilke. Aus seinem Gedanken des Reifens zum Tod ist der vollzogene Tod selbstverständlich und ängstigt nicht mehr. Er hat seine Eigengesetzlichkeit wie das Leben, und als solcher wird er von Eurydike erfahren. Nicht darauf, ob Orpheus als einziger Mensch das Schwere vermochte, die Geliebte zurückzuholen, kommt es ihm an, sondern auf die Erfülltheit vom Todsein, wenn er reif war:

„Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Geborgensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff“ [100]).

Das geht schon daraus hervor, daß er mit dem Beschreiben des im Orkus schreitenden Orpheus beginnt, um von der auf das Kommen der beiden — Eurydike und Hermes — horchenden Unruhe des Orpheus sich zu Eurydike zu wenden und so den Augenblick des schuldvollen Umblickens nicht von Orpheus, sondern von der Toten her darzustellen, wodurch der Akzent ganz auf die Tote verlegt ist. Gerade der Vergleich mit Schillers Gedicht zeigt die große Kraft,

[98]) Rilke, Bd. III, S. 318.
[99]) „Orpheus, Euridike, Hermes“, Bd. III, S. 99—102.
[100]) Rilke, Bd. III, S. 101.

die aus Rilkes Entdeckung des Todes entsprang und die Größe seines Sicherungscharakters.

Auch wenn Rilke die Sonette später an Orpheus als den Wisser um beide Reiche richtet, interessiert ihn nur, daß er in beiden weilte. Also nicht auf die Geste beinahe überwindender Kraft kommt es ihm an, sondern auf die daraus entspringende Bereicherung des Seins.

Das Reich der Toten also tritt in der letzten Schaffensperiode in den Vordergrund als letztmögliche Erweiterung des Irdischen. Eine der großen Elegienklagen sagte in dieser Richtung:

„Aber Lebendige machen alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehn oder Toten“ [101]).

Diesen Zustand auch für sich herzustellen, ersehnt Rilke in seiner Rühmung. Diese Rühmung war ja nicht Rühmung der Wirklichkeit um ihrer selbst willen, sondern in dem Sinn „das Seiende . . . aus dem Raum in Sprache und Geist zu überführen, so in unsere innere Wirklichkeit hineinzunehmen, daß es einer neuen Schöpfung gleichkommt“ [102]). So sagt Rilke in der 7. Elegie:

„Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.
Unser Leben geht hin mit Verwandlung.
Und immer geringer schwindet das Außen“ (III, 290).

Denn: „Durch alle Wesen reicht der e i n e Raum: Weltinnenraum!“ [103]). Der volle Umfang solchen Verwandelns aber erfolgt erst mit Einbeziehung des Totenreiches, erst damit ist der volle Bezug hergestellt.

Die lange Beschäftigung mit dem Reifen zum Tod hat eine Vertrautheit mit dem Reich der Toten hergestellt, die ihn befähigt, es auch erfühlend-erschauend in sich zu Geistigem umzuwandeln. Dieser Gedanke findet seinen deutlichsten Ausdruck im 13. Sonett, in dem es heißt:

„Sei — und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“ (III, 356).

In dem Maße also, in dem der Mensch auch um die Wirklichkeit des Reiches weiß, von dem der Tod uns trennt, bereichert er seine irdische Erfahrung. Im Grunde ist also auch diese ersehnte Wechselbeziehung nur auf das Irdische wirksam bezogen, so sehr auch immer das Totenreich als das Eigentliche erfahren wird. Die Wechselbeziehung wird am Schluß der 10. Elegie deutlich ausgesprochen:

„Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr.“
(III, 308)

---

101) R i l k e, Bd. III, S. 263.
102) P o n g s, „Rilke“, a. a. O., S. 69.
103) R i l k e, Bd. III, S. 452.

In diesem Bild hat das Totenreich etwas Kräftespendendes, wie ähnlich im Orpheusgedicht es vom Orkus heißt:

Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel" (III, 99).

Oder von Eurydike:

„Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallener Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.
Sie war schon Wurzel" (102).

Die Art der Beziehung bleibt dabei aber undeutlich und wohl auch unwesentlich; es kommt nur darauf an, daß sie besteht. Denn solchem Kräftespenden entspricht wieder die Stelle aus der 7. Elegie nicht, in der es heißt:

„Siehe, da rief ich die Liebende. Aber nicht s i e nur
käme . . . Es kämen aus schwächlichen Gräbern
Mädchen und ständen . . . Denn, wie beschränk ich,
wie, den gerufenen Ruf? Die Versunkenen suchen immer noch Erde"
(III, 289).

Das weist auf die andere Seite solcher Wechselbeziehung, wo die Toten uns Auftrag werden. Darin wird der Gedanke der „Requiem" wieder aufgenommen, daß nur da ganzer Tod ist, wo er im Leben voll zur Reife kam. So fragt Rilke dort schon den Dichter:

„. . . oder war das Nichtmehrleben doch noch weit vom Totsein?" [104]).

In der 1. Elegie heißt es:

„Und das Totsein ist mühsam
und voller Nachholn, daß man allmählich ein wenig
Ewigkeit spürt —" (III, 262).

Darin liegt also ein langsames Hinübergehen vom Leben zum Tod, das nicht durch eine scharfe Grenze getrennt ist. Daraus entsteht auch die Forderung an den Dichter:

„Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir
Wo immer du eintratst, redete nicht in Kirchen
zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an?
Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf

. . . . . .

Was sie mir wollen? Leise soll ich des Unrechts
Anschein abtun, der ihrer Geister
reine Bewegung manchmal ein wenig behindert" (III, 262).

Der gegenseitige Auftrag ist also durchaus wechselseitig, und auf die Feststellung dieser Erscheinung kommt es Rilke an. Von seinem Vater sagt er:

„der du . . . seit du tot bist, oft
in meiner Hoffnung innen in mir Angst hast,

104) Rilke, Bd. II, S. 337.

und Gleichmut, wie ihn Tote haben, Reiche
von Gleichmut, aufgibst für mein bißchen Schicksal“ [105]).

Aber schließlich sind es doch die Lebenden, die die Toten nötiger haben, als die Toten sie, denn

„schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt: könnten wir sein ohne sie? [106]).

Es fällt auf, daß in dem Auftrag der Toten oft junge Tote die Empfangenden sind. Es scheint darin eine Lösung für die immer unklar gebliebene Frage des Kindertodes zu liegen, der ja etwas Gewaltsames hat, das dem „Reifen“ widerspricht. Von ihrem Tod sagt er zwar, daß er ihnen vorbestimmt war, „lange schon, eh dir (ihnen) zu leben bestimmt war“ [107]), ein Warum aber findet sich auch jetzt nicht, nur der Schein von Unrecht wird abgewehrt, indem vom Lebenden ihr Ungetanes nachgeholt wird. So kommt es wohl auch zu der Stelle von dem Kindertod am Schluß der 4. Elegie, die etwas von dem Staunen über die Möglichkeit eines so frühen Todes enthält, mit dem Rilke selbst nicht fertig wurde. Dort heißt es [108]):

„Wer macht den Kindertod
aus grauem Brot, das hart wird, — oder läßt
ihn drin im runden Mund so wie den Gröps
von einem schönen Apfel? . . . Mörder sind
leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch vor dem Leben, so
sanft zu enthalten und nicht bös zu sein,
ist unbeschreiblich.“

Es muß also auch für Rilke an der Frage des Kindestodes ein Bruch fühlbar gewesen sein, der diese Stelle veranlaßt.

Für diese Frage klingt noch eine andere Deutung in seinem Werk an: Die Bestimmtheit zum frühen Tod läßt sie gleich „Feigen“ die Blüte überspringend zur Frucht reifen, wie den Helden, dessen Aufgang schon Dasein ist [109]):

„Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten,
denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.
Diese stürzen dahin: dem eigenen Lächeln
sind sie voran . . .“

Beide Wege mögen nebeneinander bestehen, um den jungen Toten ihr Recht zur Reife ihres Todes zu sichern.

105) Rilke, Bd. III, S. 275/76.
106) Rilke, Bd. III, S. 263.
107) Rilke, Bd. II, S. 162.
108) Rilke, Bd. III, S. 277.
109) Ebda., S. 285.

Daß es Rilke auch in dieser Zeit weniger um eine Kenntnis des Reiches der Toten geht, als um die grundsätzliche Bereicherung des Lebens auch um das Totenreich, zeigt die Unbestimmtheit, mit der von dem Totenreich gesprochen wird. Gegenüber Novalis' Totenreich als Rückkehr in den Urgrund zu liebender Vereinigung alles Lebendigen in der „ewigen Brautnacht", zu der er sich sehnt, ist Rilkes Haltung nicht mit „Todeslust" zu bezeichnen, wie Schwarz will [110]). Er sehnt sich in keinem Augenblick zum Tod hin, und selbst wenn er das Totenreich in die Rühmung einbezieht, geschieht es letztlich um der Bereicherung des Irdischen willen: „Wir, die so große Geheimnisse brauchen" . . . [111]). Wenn er von der „Süßigkeit" des Todes spricht, bleibt er damit im Bild der gereiften Frucht, zu dem das strenge Nachholen des Ungetanen, wie die „Requiem" es fordern, merkwürdig kontrastiert.

Dabei ist er sich der Unmöglichkeit einer konkreten Vorstellung des andern Reiches durchaus bewußt. Im Clara Westhoff gewidmeten „Requiem" heißt es:

„Jetzt weißt du das andre, das uns verstößt,
sooft wirs im Dunkel erfaßt;
von dem, was du sehntest, bist du erlöst,
zu etwas, was du hast" [112]).

Ähnlich im XIX. Sonett:

„Was im Tod uns entfernt, ist nicht entschleiert" [113]).

Oder von der Beziehung der Toten zum Irdischen:

„Was wissen wir von ihrem Teil an dem?" [114]).

Auch in den „Neuen Gedichten" ist es einmal ausgedrückt:

„Wir wissen nichts von diesem Hingehen, das
nicht mit uns teilt. Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Haß
dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund
tragischer Klage wunderlich entstellt" [115]).

In der „Todeserfahrung" [116]) wird einmal die Möglichkeit eines Wissens um das Jenseits im Moment des Sterbens eines andern Menschen angedeutet. Da erscheint es als Abbild unserer hiesigen Existenz:

. . . „Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald."

Diese Form, das Totsein als größere Wirklichkeit gegenüber dem Leben aufzufassen, ist durch den Glauben an die Halbheit unseres Seins bestimmt, wie er für die Pariser Zeit kennzeichnend war. Ein klares Bild ist von dem Totenreich überhaupt nicht zu gewinnen. Außer den oben zitierten Stellen [117]),

---

110) A. a. O., S. 215.
111) Rilke, Bd. III, S. 263.
112) Rilke, Bd. II, S. 167/68.
113) Rilke, Bd. III, S. 331.
114) Ebda., S. 326.
115) u. 116) Rilke, Bd. III, S. 63.
117) Vgl. oben S. 33 ff.

in denen es als kräftespendend und Wurzel für unser Sein erscheint, ist es das Reich, „wo keiner Wert legt auf Besitz . . .[118]), das Jenseits „beruhigter Bilder“ . . .[119]), „wo Schrecken nicht mehr gilt“, während hier „alles noch nicht ist“[120]). Einmal heißt es: „Tote sind beschäftigt“[121]). In den Elegien spricht er von „Reiche von Gleichmut“[122]), von der reinen Bewegung der Geister[123]), und in der 5. Elegie wird noch im Reich der Toten der Umschlag aus dem Nichtkönnen einer aufgegebenen Wirklichkeit auf Erden zu dem Können im Jenseits, so daß auch in diesem Fall drüben die Fortsetzung des hiesigen Seins vollzogen wird. Diese Wendungen sind vorwiegend negativ ausgedrückt, wie für Rilkes vom Leben ausgehende Einstellung über den Tod überhaupt nur gesagt werden kann, was er eventuell nicht ist, und zwar immer im Vergleich zum Leben. Im Ganzen hören solche Bezeichnungen gerade in den Elegien und Sonetten auf. Am aufschlußreichsten erscheint mir hier die Stelle der 1. Elegie, in der es heißt:

„Aber wir, die so große Geheimnisse brauchen“[124]).

Das Geheimnis der Toten schlechthin also ist schon Bereicherung unseres Seins; es kommt nicht auf das Wissen der Art ihrer Existenz im Jenseits an, sondern auf das beständige Gegenwärtighaben der Realität der Toten als etwas, das auch uns bevorsteht.

Mit der Erfüllung der Rühmung der Erde erfährt Rilke nicht nur eine Vertraulichkeit mit dem Tode, sondern umfassender die Güte des Irdischen überhaupt, von dem der Tod nur Teil ist. Im XI. Sonett drückt er es extrem so aus:

„Töten ist eine Gestalt unseres wandernden
Trauerns,
rein ist im heiteren Geist
was an uns selber geschieht“[125]).

Solche Umwertung aller Erscheinungen aus Schwere in Bestes, wie sie in seiner Auffassung von Armut, Kindheit und Liebe sich zeigte, erfolgt jetzt am sichtbarsten in der Klage. Ihre Rühmung ist Sinn der 10. Elegie. Die Schmerzen sind[126]):

„unser winterwähriges Laub, unser dunkeles Sinngrün,
eine der Zeiten des heimlichen Jahres —, nicht nur
Zeit —, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort.“

So führt Rilke in das Klagereich, das nur ein junger Toter im Zustand der Entwöhnung vom Irdischen betritt, und in dem die Quelle der Freude

[118]) Rilke, Bd. II, S. 337.
[119]) Rilke, Bd. II, S. 326.
[120]) Ebda., S. 323/24.
[121]) Ebda., S. 333.
[122]) Rilke, Bd. III, S. 276.
[123]) Ebda., S. 262.
[124]) Ebda., S. 263.
[125]) Rilke, Bd. III, S. 353.
[126]) Ebda., S. 302/03.

entspringt, die bei den Menschen ein „tragender Strom“ ist [127]). Damit ist der Charakter der Elegie bewußt umgebogen zu einem positiven Verhalten zur Welt. Daß diese positive Sicht gerade das „geschliffene Urleid“ als Objekt erfährt, hängt mit Rilkes erleidender Grundhaltung zusammen, daß er überhaupt zu ihrer Umwertung kam, bewirkte seine durch den Tod bestimmte Erfahrung der absoluten Güte der Erde.

Wenn Unger in seinen problemgeschichtlichen Untersuchungen der Todesauffassung bei Herder, Novalis, Kleist Herders Unsterblichkeitsglauben untersucht, und Walter Rehm wie selbstverständlich die Nähe der Fragen um Tod und Unsterblichkeit feststellt, so gilt das für Rilke nur in sehr beschränktem Maß. Einen Zweifel an ein Weiterleben kennt seine mystische Wirklichkeitsauffassung nicht, der ja die Wirklichkeit jedes greifbaren Dinges Bestätigung göttlichen Seins ist. Auf die Form des Weiterlebens kommt es ihm nicht primär an, weil er sich ja überhaupt vom Leben und für das Leben ausrichtet. Nur an einer Stelle der „Sonette an Orpheus“ ist das Totenreich in direkte Beziehung zu Gott gesetzt, sie gibt auch Aufschluß über seine Haltung. Dort heißt es:

„Nur der Tote trinkt
aus der hier von uns gehörten Quelle,
wenn der Gott ihm schweigend winkt, dem Toten.
Uns wird nur das Lärmen angeboten“ [128]).

Schon oben war an verschiedenen Stellen davon die Rede, daß er das Totenreich auffaßt als ein Reich größerer Wirklichkeit gegenüber dem Leben, in dem Sinn muß auch diese Stelle zitiert werden. Das Totsein ist also aufgefaßt als Beginn eines Mehr-Lebens.

Wenn wir zum Schluß auch diese letzte Schaffensperiode in Bezug zu dem grundsätzlichen Angstcharakter aus menschlicher Ungesichertheit stellen, so tritt neben dem früheren Sicherungswillen eine Lebensbereicherung ein. Das aber kennzeichnet auch diese Periode als auf das Irdische bezogen, denn Bereicherung des Irdischen ist ihr Ziel. Diese Grundhaltung, den Tod für die Belange des Lebens zu verwerten, wird von Rilke durchgeführt und ist ein Beweis mehr, daß es ihm auf die Fragen des Lebens zuallererst ankommt.

Über dem so Herausgestellten kann natürlich nicht übersehen werden, daß es auch in seinem Spätwerk noch Elemente gibt, die darauf schließen lassen, daß die Sicherungserfahrung nicht imstande ist, die Angst völlig zu überwinden. So sehr sie vielmehr im Bewußtsein aufgehoben ist, klingen in den dem Bewußtsein unzugänglichen Schichten des Werks — also besonders in der Form — Elemente alter Unsicherheit auf.

Als solche erscheinen z. B. die gehäuften Fragen in den letzten Werken, die stets von einer Unsicherheit dem Gegenstand gegenüber zeugen, und deren Anwendung umso auffallender ist, wenn es sich um Rühmung handelt. Sehr

---

127) Ebda., S. 308.
128) Rilke, Bd. III, S. 359.

oft stellen sie auch wirklich irdische Unzulänglichkeiten fest [129]). Aber auch reine Rühmung wird fragend vollzogen, z. B. in dem Sonett von der Tänzerin [130]). Novalis etwa sagt in seinen „Hymnen an die Nacht" auch bejahend aus, wo er die endgültige Zukehr zum Nachtreich vollzogen hat. Rilke ist auch da noch nicht zu der „heiteren Ruhe" gelangt, die herzustellen ihm nur in einigen seltenen Gedichten gelingt.

Hierher gehört auch die negierende Abgrenzung des Ausgesagten gegen andere Bereiche, die auf eine Bedrohung des Gesagten im Gefühl des Dichters schließen läßt [131]). Allerdings schließt er meistens die positive Formulierung an, und wenn er so durch negierende Abgrenzung vorher auf die endgültige Formulierung zudrängt, so kommt darin der im Intellekt vollzogene Bewußtwerdungsakt zur Erscheinung; aber daß er ihn in das Gedicht mit einströmen läßt bleibt bezeichnend, und zwar umso mehr, als mit zunehmender bewußter Sicherung auch der Verneinungscharakter zunimmt; je mehr Sicherungen also hergestellt werden, umso mehr innerer Zweifel ist zu unterdrücken.

Dahin gehört auch, daß der für das „Stundenbuch" so typische monotone Rhythmus, der entsteht, wenn ein Werk auf gleicher Stimmungsebene bleibt, später vielfach sich so verschiebt, daß Sinnschweres am Schluß steht, wie ja die Sonette an sich darauf drängen, das inhaltlich Belangvolle im Abgesang zu sagen. Auf solche Schlüsse wird bei Rilke nicht in dramatischem crescendo hingewirkt, sie stehen überraschend da, und der so entstehende Eindruck von Unausgeglichenheit verstärkt sich dadurch noch, daß diese Schlüsse meistens fragend sind [132]). Es fällt also auf, daß Rilke an der Stelle des Sonetts, die den wesentlichen Gedanken auszusprechen hat, Fragen stellt, die selten eine Antwort erfahren.

Den umgekehrten Beweis gibt ein an 2 Stellen der Sonette auftauchendes „dennoch" als Antwort auf gestellte Fragen [133]); es beweist das Gewollte der Lösung, hinter der die innere Unruhe weiter existiert.

Diese Erscheinung hat ihren Grund vor allem darin, daß Rilkes Todesauffassung eine stark gedanklich-reflexive Art hat, die nicht ganz imstande ist, eine wesensmäßige Unruhe völlig zu überwinden, weil diese Schicht dem Intellekt unzugänglich ist. Vielmehr ist der bewußte Sicherungswille ein Zeichen für die dauernde innere Unruhe. Daß der Rilkesche Tod stark gedankliche Züge hatte, machte die Untersuchung deutlich. Verglichen mit Novalis Todeshaltung, der das persönlich Erlebte deutlich anhaftet, ist Rilkes Tod vielmehr durch das Bewußtsein gegangen und vom Denken bestimmt. Das steht in merkwürdigem Gegensatz zu der Erfühlhaltung, mit der er lyrisch die Dinge ergreift. Sie taucht auf, wo auf die weltanschaulichen Zusammenhänge in Rilkes Werk eingegangen

129) S. z. B. III, S. 9, 16, 19, 26, 28; 314, 315, 322, 323, 326, 341, 345, 348.
130) III, S. 342.
131) S. z. B. III, S. 63, 101, 117, 147, 169, 174; 315, 319, 331, 346, 350, 344.
132) S. z. B. III, S. 24, 322, 323, 342, 345, 346, 365.
133) Rilke, III, S. 342 u. 368.

wird, und läßt ihn als viel stärker intellektuellen Menschen erscheinen, als es seine mystische Welthaltung zunächst vermuten ließ.

Auch diese Tatsache ist wohl zutiefst in der Entwurzeltheit des modernen Menschen begründet und gehört in die erfahrungsmäßig erkannte Erscheinung, daß immer in Zeiten starker Auflösung und Zersetzung eine Überwindung innerer Haltlosigkeit mit Hilfe des Intellekts versucht wird. Gerade diese Tatsache rückt ja die Wende des 19. und 20. Jh. so nahe an die Situation des 15. Jh., das in seiner lehrhaften Dichtung ebenfalls intellektuelle Sicherung gegen das nach Aufhebung der mittelalterlichen Normen gefährdete Leben herzustellen sucht. Für Novalis war eine solche Situation nicht gegeben. Seine Todesauffassung in den „Hymnen an die Nacht" ist nicht von dem persönlichen Sophienerlebnis zu abstrahieren; so nur ist es möglich, daß diese Form einer Todeshaltung relativ vereinzelt innerhalb seiner Altersgruppe bei ihm auftaucht und auch wirkungslos blieb. Rilkes Todeserfahrung aber entspringt der inneren Situation seiner Zeit und stellt ihn in ihrem intelltuellen Lösungsversuch durchaus in eine große Gruppe, der die Frage des Todes ungeheuer nahe liegt.

III.

Die Wirkung von Rilkes Todesauffassung auf sein Verhältnis zur Zeit.

Wenn einerseits die Wechselbeziehung von Leben und Totenreich, wie sie in der letzten Schaffensperiode auftrat, eine Bereicherung unserer hiesigen Existenz bedeutete, so liegt in diesem Wechselverhältnis noch ein Sicherungsfaktor, der unmittelbar die Beziehung zwischen Rilkes Tod- und Zeitauffassung beleuchtet. Denn bei dem schwingenden Bezug der Reiche wird der Augenblick des Sterbens nebensächlich. Das kommt im 13. Sonett zum Ausdruck:

„Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike —, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei — und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl" [134]).

[134]) Rilke, Bd. III, S. 356.

Wenn hier durch ein Einbauen beider Reiche ineinander der Tod als Grenze wegfällt, dann ist dem Sterben alle Schwere genommen, die ihm anhaftet, wenn auch nur als Trennung vom Leben. Durch diese Möglichkeit der Abgelöstheit des Blicks vom Moment des Sterbens ist zugleich die Lösung der Frage nach der menschlichen Zeitlichkeit gegeben, die wegen der engen Beziehung im Folgenden aufgezeigt werden soll.

Der Dichter des Stundenbuches lehnt die Zeit ab als Hauptmerkmal des Abstandes zwischen Gott und Mensch. „Du grenzenlose Gegenwart“ [135]) redet er Gott an und „weiß, daß die Zeit anders heißt als du (er)“ [136]). Darum will er auch keinen Beweis Gottes, der im zeitlichen Sein nur „Eitelkeit“ wäre. Von dieser Zeit, die „das glänzende Gewand, das Gott verworfen hat“ [137]) ist, hat er den Auftrag Gottes zu „malen“: „Die Zeit ist mir mein tiefstes Weh“ [138]).

Einmal heißt es:

„Du bogst mich langsam aus der Zeit,
in die ich schwankend stieg;
ich neigte mich nach leisem Streit,
jetzt dauert deine Dunkelheit
um deinen sanften Sieg“ [139]).

Das weist auf die Art dieser Partien. Sie sind wie das ganze Stundenbuch zunächst übernommenes mystisches Erlebnis- und Gedankengut, der Impuls ist nicht wie später in seinem Werk ganz aus seinen Erfahrungen genommen. Daß hier überhaupt der Gehalt des Gesagten nicht mit dem Erlebten des Dichters identifiziert werden darf, zeigt die zuletzt angeführte Stelle, denn wohl der russische Mönch, nicht aber Rilke hat sich aus der Zeit biegen lassen. Vielmehr ist er unmittelbar darauf erst in das höchste Bewußtsein der Zeit getreten. Erst im Erleiden der Weltangst wird ihm die Zeit eine persönlich erlebte Schwere, die er mit Hilfe des Todes zu überwinden sucht.

Auch solches Problematischwerden der Zeit stellt sich in Rilke nicht vereinzelt dar, sondern ist ebenso wie die Problematik des Todes für den Menschen des 19. und 20. Jh. eigentümlich. Wissenschaftlich hat es zu der Erscheinung des Historismus geführt, seine typische literarische Prägung findet es im Zauberberg“ Thomas Manns. Der Grund ist auch hier das Bewußtsein der Fragwürdigkeit aller Bestände, die aus dem Mangel an normativer Kraft entsprang. Während noch im 18. Jh. die Geschichte als zeitlicher Ablauf ein Mittel zum Kampf war, das z. B. die Neologie benutzt, wenn sie mit den historisch-kritischen Mitteln der Orthodoxie gegen dieselbe Orthodoxie angeht, und in der Romantik die Geschichte ein solches Eigenleben gewinnt, daß sie die Möglichkeit einer Legitimation der neuen Welthaltung in sich hat, wird etwa seit Nietzsche die Gefahr der Geschichte als lebenstörender Kraft erkannt, die

135) Rilke, S. II, S. 187.
136) Ebda., S. 245.
137) Ebda., S. 211.
138) Ebda., S. 213.
139) Rilke, Bd. II, S. 204.

im weiteren Verlauf zu der Einsicht des Historismus von der Relativität alles zeitlichen Geschehens führt. Diese Einsicht hat auch Rilke in seiner Dichtung unabhängig von solchen Strömungen unmittelbar empfunden.

Der Rilkeschen Zeitauffassung liegt seine Welt- und Todesangst zugrunde. Es ergibt sich eine ähnliche Situation, wie sie der barocke Mensch vorfand, der ein besonders starkes Vergänglichkeitsbewußtsein besaß und daraus ebenfalls ein negatives Verhältnis zur Zeit gewann. Denn der Tod als höchster Ausdruck der Vergänglichkeit richtet den Blick auf die Zukunft, und d. h. auf die menschliche Zeitlichkeit überhaupt. Daß zwei so verschieden gelagerte Wirklichkeiten hier zu derselben Haltung zur Zeit kommen, beweist doch, wie grundsätzlich hier die Stellung von Tod und Zeit verknüpft ist.

Ja, sogar die Art und Weise der Überwindung ist im Ansatz ähnlich. Der barocke Mensch überwindet die als Schuld empfundene Gerichtetheit auf die Zukunft durch seinen „Momentanismus", d. h. durch den willentlichen Entschluß, trotz des Wissens um das Grauen des Todes jeden Augenblick des Lebens so zu leben, daß in ihm der volle Einsatz geleistet wird, das bedeutet den Versuch, zeitlos zu leben. So läßt sich wohl Angelus Silesius Wort verstehen: „Zeit ist wie Ewigkeit und Ewigkeit wie Zeit, wenn du nur selber nicht machst einen Unterscheid." Bei ganzem Einsatz für das jeweils Gegenwärtige kann der zeitliche Charakter aufgehoben werden, indem das dauernde Bewußtsein von Vergangenheit und Zukunft überdeckt wird.

Auch Rilke sucht sein Zeitbewußtsein zu überwinden durch den Gedanken ganzer Gegenwartserfüllung. Im Malte erzählt er die Geschichte von Nikolaj Kusmitsch[140]), der die Zeit seines Lebens in Kapital umzurechnen begann und damit rechnete und sparte wie mit materiellem Wert, bis er eines Tages einen Windzug um sich spürte und zu verstehen begann „daß das, was er nun verspürte die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog". Darin liegt der in den Elegien noch einmal ausgesprochene Gedanke:

„Denn eine Stunde war jeder, vielleicht nicht
ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum
Meßliches zwischen zwei Weilen, da sie ein Dasein
hatte. Alles. Die Adern voll Dasein" [141]).

In diesem Augenblick war „Hiersein herrlich", wo abgezogen von jedem Zeitbewußtsein in voller Erfülltheit des gegenwärtigen Augenblicks gelebt wird. Negativ drückt er dasselbe in der ersten Elegie aus, wo es heißt:

„Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an?" [142]).

Erwartung als Gerichtetsein auf die Zukunft wird abgelehnt, weil sie vom Erfüllen des gegenwärtigen Augenblicks abzieht.

---

[140]) Rilke, Bd. V, S. 199—207.
[141]) Rilke, Bd. III, S. 289.
[142]) Ebda., S. 260.

Der grundlegende Unterschied zwischen der barocken und der Rilkeschen Haltung beginnt bei der Art, wie die Gegenwartsbezogenheit versucht wird. Der barocke Mensch richtet sich trotz des Wissens um die Wirklichkeiten kraft seines Willens auf den zu erfüllenden Augenblick. Rilke vermag auch hier nur zu ertragen, indem er begrifflich verwandelt und sichert. Er leidet besonders in den Elegien an der menschlichen Unfähigkeit, den Blick von Vergangenheit und Zukunft überhaupt abzuwenden. So beklagt er aus seiner sentimentalischen Haltung den zeitlosen Zustand als verlorenen. Die Kinder besitzen ihn, denen „hinter den Figuren mehr als nur Vergangnes war und vor uns (ihnen) nicht die Zukunft“ [143]). Und sie „waren . . . mit Dauerndem vergnügt“ [144]). Auch die Dinge in ihrer ruhigen Insichgeschlossenheit und die Armen und das Tier, das „seinen Untergang stets hinter sich“ hat und „vor sich Gott“ [145]); denn

„sein Sein ist ihm unendlich, ungefaßt und ohne Blick
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es alles
und sich in allem und geheilt für immer“ [146]).

Auch der Held hat in solchem Sinn „Dasein“, weil „Dauern“ ihn nicht anficht und schon sein Aufgang Dasein bedeutet. In solcher Gegenwärtigkeit ohne Blickrichtung auf Vergangenheit und Zukunft gleichen ihm die Toten, wie auch im Augenblick des Sterbens der Blick aufhört, sich in die Zukunft zu richten. Von ihnen allen unterscheidet uns also, daß wir nie eine gegenwärtige Aufgabe zu leisten vermögen, ohne über sie hinauszudenken:

„Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht?“ [147]).

Diese Rilkesche Haltung gibt ein deutliches Bild von der Art seiner sentimentalischen Stellung zu den Weltwirklichkeiten. Er selbst sagt in der 8. Elegie, daß Bewußtsein unserer Art „im sicheren Tier“ nicht sei [148]). Der von ihm erstrebte naive Zustand ist die völlige Einheit mit den Gegenständen der Welt. Sie wird durch das Bewußtsein gestört. So spricht er von der

„Seligkeit der k l e i n e n Kreatur,
die immer b l e i b t im Schooße, der sie austrug;
. . . Denn Schooß ist alles“ [149]).

Darum nimmt in seinem Werk die Liebe zu den Dingen, den Armen, den Kindern, Mädchen und Tieren als Verkörperungen jenes verlorenen Zustandes

143) Ebda., S. 276.
144) R i l k e, Bd. III, S. 277.
145) Ebda., S. 293.
146) Ebda., S. 294.
147) Ebda., S. 295/96.
148) Ebda., S. 294.
149) R i l k e, Bd. III, S. 295.

einen so großen Raum ein. Denn das unterscheidet ihn von Schiller, der nach Herausstellung des Gegensatzes von naiver und sentimentalischer Dichtung dem sentimentalischen Dichter und damit sich durchaus seine eigene gleichwertige Bedeutung zumißt, daß Rilke stets aus seinem Zustand herausstrebt zu der höher gewerteten Naivität.

Das wirft auch ein Licht auf die formale Simplizität, die Rilke besonders in seiner Jugend erstrebt und die Heygrodt[150]) veranlaßt zu sagen: „Rilkes Kunst ist neue Kindheit. Die voraussetzungslose Art, in der er die Welt, sich und die Dinge sieht, ist naiv und im Grunde auch da naiv, wo sie bewußt ist.“ Dazu paßt schon nicht, wenn Heygrodt gelegentlich von Rilke als einem „so minutiös scharfen und raffinierten Beobachter“[151]) sprechen kann. In Wahrheit ist diese später aufgegebene Simplizität Ausdruck des Strebens nach dem unerreichbaren, ersehnten Zustand.

Rilkes Abhängigkeit von der Vergangenheit zeigt die 3. Elegie. Sie beweist das völlige Fehlen eines geschichtlichen Bewußtseins, wie wir es auch für das Barock feststellen können[152]). Hier steht der Mensch mit seinen Belangen allein im Zentrum der Fragen, eine Einordnung in historische Zusammenhänge wird garnicht gesehen. So wird es für Rilke zur quälenden Vorstellung, Glied einer langen Kette gelebter Vorfahren zu sein, an sie gebunden und durch sie bestimmt. Nur in diesem Sinn spürt er überhaupt Vergangenheit als die ihn beeinflussende Ahnenreihe mit dem menschlichen Schicksal eines jeden von ihnen, das seine Abgelöstheit und Einsamkeit einschränkt.

Wichtiger aber ist im Zusammenhang der Zeit seine Haltung zur Zukunft, die er mit der Richtung auf den Tod identifiziert. Sorge um die Zukunft ist Sorge um den Tod.

> „Das freie Tier hat seinen Untergang stets hinter sich
> und vor sich Gott . . .“ denn es ist „frei von Tod.
> Ihn sehen wir allein“[153]).

Dieses quälende Zeitbewußtsein zu verwandeln ist wichtig wie die Verwandlung des Todgedankens zur Überwindung von Welt- und Todesfurcht. Der barocke Mensch verwandelt nicht, er handelt innerhalb der Gegebenheiten. Das Barockzeitalter hat sein Wissen um die Vergänglichkeit gepaart mit der doppelt starken Betonung des Ewigkeitscharakters im Jenseits. In den Gedichten über die Eitelkeit der Welt wird am Schluß sehr oft auf die Ewigkeit des neuen Lebens in Gott hingewiesen. Aus dem metaphysischen Bereich also kommt letztlich die Sicherung, die in der eitlen Vergänglichkeit auf Erden Flemings „sei dennoch unverzagt“ möglich macht. Innerhalb der irdischen Wirklichkeiten aber wird gehandelt trotz ihres Soseins.

---

150) A. a. O., S. 126.

151) A. a. O., S. 142.

152) Vgl. G. Müller, a. a. O., S. 152: „So wird auch die Geschichte . . . nicht als dynamische Entfaltung im Nacheinander der Zeit gesehen, sondern als ein immer neues Hervorspringen von Exempeln von Richtig und Falsch.“

153) Rilke, Bd. III, S. 293.

Bei Rilke ist trotz seiner religiösen Ansätze von einer Sicherung aus dem Jenseits nichts zu spüren. Vielmehr überwindet er das Ängstigende an der Zeit durch den Tod — die Nähe von Tod und Zeit stellt er selbst ja in den Elegien her. Wenn mit Rilkes Verneinung der Zeit seine positive Haltung zum Tod zusammengeht, so ist das nur möglich, weil der von ihm gefundene „eigene Tod" ebenfalls gegenwartsbezogen ist; denn wir sahen, daß er als dem Menschen immanent ihm seinen Sinn in jedem Augenblick gibt. Nur so wird die zunächst verwirrende Kombination von Todbejahung und Zeitablehnung sinnvoll und notwendig. Der Tod also gibt schon die Forderung zu gegenwartsgerichtetem Dasein. Die zeitliche Gebundenheit aber erschien, wie wir sahen, noch in den Elegien als unüberwindlich. Eine endliche Überwindung dieser schuldhaften Zeitlichkeit scheint mir mit dem am Anfang zitierten 13. Sonett gegeben.

Wir sahen, daß die Immanenz beider Reiche im Menschen ihn erst fähig macht, in der Rühmung der Wirklichkeiten sich ganz auf das Dasein des zu Rühmenden einzustellen. Mit der Überwindung des Todes als Grenzsetzung ist die menschliche Sicht in die Zukunft überwunden. Erst darnach kann er volle Rühmung leisten, weil er völlig gegenwartsgerichtet ist. Damit ist der zeitliche Charakter — soweit er zukunftsbezogen ist — überwunden mit Hilfe der Todesauffassung. Rilke hat also im Gegensatz zum Barock, das sich einfach kraft seines Willens und im Besitz der Sicherheit der Offenbarung christlicher Wahrheiten entschließt, auch hier den Weg über die gedankliche Überwindung der Zukunft genommen in der Überwindung der Schwere des Todes. Er ist nicht imstande, im barocken Sinn den Gedanken des Todes in seiner Schwere zu ertragen und trotzdem das Leben zu leisten, sondern indem er den Tod positiv wendet und ihn nahezu negiert, macht er auch die Zeitlichkeit gefahrlos und belanglos. Es ist ihm nicht möglich, etwa die Gryphiusschen Kirchhofsgedanken zu schreiben und sich doch für die irdische Aufgabe einzusetzen. Im Vergleich damit zeigen seine letzten Werke, wie er selbst den Tod umwerten mußte, um zu dieser Lösung zu kommen. Damit ist nicht gesagt, daß er der Schwere ausweicht, im Gegensatz zu seiner Zeit will er ja vielmehr Wirklichkeiten überstehen, indem er auf sie hinsieht, aber im Sehen verwandeln sie sich ihm positiv um. Für diese Form zeitlicher Umwandlung erschien also der Tod bedeutsam, so daß von hier aus auch für sein Spätwerk der Sicherungscharakter des Todes betont werden muß [154]).

Auch in den Sonetten spricht Rilke noch von unserer zeitlichen Bedingtheit, die an sich ja bestehen bleibt. Aber in der gedanklichen Durchsichtigkeit, die für sie charakteristisch ist, gibt er ihr nun die Note der Nebensächlichkeit, die sie auch in seinem Weltbild gewonnen hat . . . So heißt es [155]):

---

[154]) Die gefundene Lösung läßt es unwahrscheinlich erscheinen, daß Rilkes Ablehnung der Zeit nur gegen die „Zerstreutheit" und den aus der reinen „Reflexion auf das Ich" entstandenen Sorgecharakter sich wendet, über dem das Bewußtsein von Zeitlichkeit an sich nicht als beunruhigend empfunden zu werden braucht; wie Justus Schwarz (a. a. O.) will. Als solche brauchte die Zeit nicht als persönliches und unumgängliches Geschick des Dichters empfunden zu werden.

[155]) Rilke, Bd. III, S. 334.

„Wir sind die Treibenden,
aber den Schritt der Zeit
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden."

Im 23. Sonett des 2. Teils stellt er schon nur mehr fragend hin [156]):
„Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?"

Und am Ende heißt es:
„Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.
Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch."

IV.

Immanenter Tod und Gott in ihrer Beziehung zueinander.

Neben der zentralen Bedeutung, die der Tod in Rilkes Werk einnimmt, geht gleichmäßig der Versuch einer Wiederentdeckung des metaphysischen Bereichs, wie er die ganze Dichtung um die Jahrhundertwende kennzeichnet. Damit tritt neben den uns immanenten irdischen Tod der transzendente Gott, und Rilke erhält damit zwei Orientierungspunkte innerhalb seines Weltbildes, deren Ordnung zueinander zum Schluß untersucht werden soll.

An die Realität Gottes knüpfen sich für Rilke keine Zweifel, sie bestätigt sich in der Welt selbst, indem in jedem irdischen Ding göttliches Wesen zum Ausdruck kommt. In der Verhaltungsweise von Gott und Mensch zueinander aber zeigt sein Werk deutlich eine Entwicklung.

Im „Stundenbuch" ist die Beziehung die eines gegenseitigen Nötighabens, wobei durchaus der Mensch als Gebender auftritt. Der Mensch ist die Form göttlicher Selbstbewußtwerdung und so kann er sagen:

„Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
. . .
mit mir verlierst du deinen Sinn" [157]).

Also ist Gott abhängig von unserer Willigkeit, ihm „Gewand" [158]) zu geben und reift erst in uns. Mit dieser mystischen Form ist die Möglichkeit für das typische Rilkesche Verhalten gegeben, das stets um das Leistenkönnen

156) Ebda., S. 372.
157) Rilke, Bd. II, S. 198.
158) Ebda., S. 218.

von Aufgetragenem bemüht ist, das er ohne Hilfe zu leisten sucht. „Können" und negativ „Nicht-können" ist eines der wichtigsten Worte in seinem Sprachgebrauch, und so beginnt auch das „Stundenbuch" damit:

„Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallenem Schlag:
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann! —" [159]).

Auch das Gott-Menschverhältnis ist also interpretiert als Aufgabe des Menschen, wie auch der Tod auftraggebend erscheint. So faßt sich der Stundenbuchinhalt zusammen in dem aus dem Willen des Begreifens und Aussagens Gottes entstehenden Bewußtsein:

„Ich geh doch immer auf dich zu
mit meinem ganzen Gehn.
denn wer bin ich und wer bist du,
wenn wir uns nicht verstehn?" [160]).

In einem solchen Verhältnis ist für die christlichen Wahrheiten kein Raum, wie ja schon die Haltung zur Gestalt Christi und den Heiligen die Verständnislosigkeit gegenüber der christlichen Heilsökonomie zeigte. Dieser Mensch, den Gott so nötig hat, wie der Mensch ihn, bedarf keiner Erlösungstat, er stellt sich völlig selbständig Gott gegenüber, ohne einen Zweifel an der Möglichkeit des Wegs auf Gott zu.

Umgekehrt erscheint Gott im Verhältnis zum Menschen nur erfüllt von der Absicht seiner Selbstvervollkommnung; der Welt gegenüber ist er affektlos. Sein Wesen wird in mystischer Paradoxie gezeichnet als begrifflich unformulierbar, er erscheint als „Wald der Widersprüche" [161]) und ist dem Menschen Nächster und Fernster zugleich; die Annäherung des Menschen an ihn bis zu endlicher Einheit aber steht als erreichbares Ziel hinter diesem Verhältnis.

Die Geschichte vom verlorenen Sohn am Schluß der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" aber rückt Gott in eine unendliche Ferne. Statt der unmittelbaren Gotterstürmung wird die Aufgabe des Menschen als Erfüllung des Wegs durch die Welt erkannt, der so schwer ist, daß der verlorene Sohn „Gott beinah" vergaß „über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern" [162]). Auch hier also erscheint das erstrebte Verhältnis menschlicher Einheit mit Gott realisierbar nur durch ein Leistenkönnen des Menschen, das völlig ohne göttliche Einwirkung geschieht. Gott erscheint vielmehr so völlig attributlos, daß ein liebendes oder fürchtendes Verhältnis zu ihm geradezu abgelehnt wird, indem Gott nicht als Gegenstand unserer Liebe zu betrachten ist, sondern nur als die „Richtung", auf die unsere „ziellose" Liebe letztlich im Irdischen dauernd zugeht. Auch für Gott ist ein gnädiges oder liebendes Einwirken auf die menschliche Existenz abgelehnt, er, der allein einen Grad der Liebe erreichen

159) Ebda., S. 175.
160) Rilke, Bd. II, S. 212.
161) Ebda., S. 206.
162) Rilke, Bd. V, S. 298.

kann, an dem der Mensch zum „Geliebten" werden darf, er will „noch nicht". Mit dem „noch nicht" wird allerdings die dauernde Unmöglichkeit einer solchen Liebe nicht in Abrede gestellt. Das geschieht erst in den „Duineser Elegien". Wenn dort unser Anruf Gott nicht einmal zu erreichen vermag, dann ist damit der Glaube an die Möglichkeit einer Liebe Gottes zum Menschen aufgegeben. Das Verhältnis Gottes ist also eindeutig dahin festgelegt, daß Gott als höchstes Wesen in uns den Trieb nach der Vollkommenheit seiner Existenz weckt, und als solcher die Richtung für uns angibt. Der Gedanke der unmittelbaren mystischen Einheit mit Gott ist zurückgetreten hinter dem einer gradualistischen Weltordnung.

Gleichzeitig ist damit aber auch die Aufgabe des Menschen ganz von dem Blick auf Gott abgelöst und hat sich in der Rühmung auf das Irdische gerichtet. Es ergibt sich also die eigentümliche Erscheinung, daß Rilke in seinem Weg auf Gott zu statt zu immer größerer Vereinigung zum Bewußtsein immer größerer Ferne gelangt, und daß sich damit seine Aufgabe von der unmittelbaren Gottaussage zu immer ausgesprochener Aussage rein irdischer Wirklichkeit entwickelt.

Diese Entwicklung läuft zu seiner Todesauffassung in konträrer Richtung. Der Tod entwickelte sich aus ursprünglicher Sicherung und Zielsetzung zu immer größerer Vertraulichkeit des Menschen mit ihm. Er ist als rein physischer ganz auf die irdischen Belange gerichtet. Von Rilkes Gottesverhältnis aus gesehen ist der Tod der Faktor, der den Weg konkret festlegt, auf dem wir uns Gott nähern sollen. Durch ihn wird die Forderung sinnvoll gemacht, in der Konzentrierung auf jeden gegenwärtigen Augenblick des Lebens richtig zu leben . . . Für das menschliche Leben ist seine Reife also Ziel, für die Näherung an Gott aber Mittel zur Verwirklichung der Einheit. Der Tod hat seine Funktion also einzig im Diesseits und für das Diesseits, hinter dem der Gedanke einer Vereinigung mit Gott als großes Ziel steht, zu dem alles irdische Sein nur Durchgang ist. Anstatt der im Diesseits wirkungslosen Gottheit ist der Tod richtunggebend im Leben geworden.

Dabei erscheint der Tod in einer richtunggebenden Form, die wieder die eigene Initiative und die volle Verantwortung dem Menschen allein überläßt. Auf das „können" der Todreife kommt es an und jede helfende und erleichternde Geste wird aus dem Leben fortgerückt. Die neue Rilkesche transzendente Gerichtetheit ist nur ein Ausrichten auf etwas schlechthin Sinngebendes, das nur aus der metaphysischen Welt genommen werden kann, weil innerhalb der irdischen der Glaube an alle normgebenden Wirklichkeiten zerstört war. Ein Wiederentdecken irgendwie geformter christlicher Bestände ist es nicht. Der Mensch bleibt völlig auf sich selbst gestellt und hat einen ungebrochenen Glauben an die eigene Kraft. Durch sie selbständig den Weg zu Gott durch die Welt zu leisten, wird mit dem ganzen Willen versucht.

Dem steht auch nicht entgegen, daß Pongs[163]) das Werk Rilkes auf die 5. Elegie hin zu interpretieren versucht, um so den Gedanken an den

[163]) Rilke, a. a. O., S. 63—65.

„Umschlag" aus dem Nichtkönnen in Können als für Rilke wesentlich festzustellen. Daß für Rilke der Umschlagsgedanke nahe lag in einem Augenblick, wo nach zehnjährigem Schweigen ihm in wenigen Tagen das Werk der Elegien und Sonette gelingt, erklärt die große Erschütterung, die er über ihre Gestaltung empfand. Sie zeigt am besten sein Brief an seinen Verleger unmittelbar nach Beendigung des Werks:

„So!

Lieber Freund, jetzt erst werd ich atmen und gefaßt an Handliches gehen. Denn dieses war überlebensgroß —, ich habe gestöhnt in diesen Tagen und Nächten, wie damals in Duino — aber, selbst nach jenem Ringen dort — ich habe nicht gewußt, daß ein solcher Sturm an Geist und Herz über einen kommen kann! Daß mans übersteht! Daß mans übersteht!

Genug, es ist da.

Ich bin hinausgegangen, in den kalten Mondschein und habe das kleine Muzot gestreichelt wie ein großes Tier —, die alten Mauern, die mirs gewährt haben. Und das zerstörte Duino.

Das Ganze soll heißen:

Die Duineser Elegien" [164]).

Wer wie Rilke periodisch und ungleichmäßig schafft, muß immer einmal auf solche Weise von dem plötzlichen Können überrascht sein, aber es ist ein Können, das man nur nach langem und geduldigem Arbeiten plötzlich hat, wie jene Seiltänzer der 5. Elegie vor ihrem Können einmal:

„Noch lange nicht k o n n t e n, noch voneinander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere; —
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln . . ." [165]).

Auch diese Erkenntnis des Umschlags also baut sich auf aus der Arbeit des Menschen allein. Sie ordnet sich also sinnvoll in Rilkes Eigentümlichkeit ein. Den falschen Akzent bekommt sie erst mit der Anwendung des Begriffs der Gnade für diesen Vorgang, denn die Gnade ist ein Verhältnis des reinen Schenkens und Empfangens, und solche gnadenmäßige Erfahrung ist Rilke völlig fremd.

Wenn mit dem Erlebnis einer immer größeren Entfernung von der Einheit mit Gott die stärkere Vertraulichkeit mit dem Tod zusammengeht, so liegt darin ein Einwirken beider Erscheinungen aufeinander. Der Tod ist hier nur Vertreter des allgemein Irdischen überhaupt als dessen wichtigster Teil. Er hat in immer größerem Maß den Blick auf die Zusammenhänge der Welt gerichtet und auf die Bedeutung des Einzelmenschen innerhalb dieser Welt.

164) R i l k e, Briefe a. d. Verleger, S. 355.
165) R i l k e, Bd. III, S. 282.

So ist am Ende Rilkeschen Schaffens an Stelle der Gotteinheit die Einheit mit den Dingen der Welt ersehnt und hergestellt. In einem seiner „letzten Gedichte" drückt Rilke diese Wendung bezeichnend dadurch aus, daß er den Gedanken des „Geliebten", den er im Blick auf Gott am Schluß des Malte Laurids Brigge aussprach, wieder aufnimmt. Der verlorene Sohn hatte erfahren, daß er nicht zum Geliebten Gottes wurde, weil Gott noch nicht wollte. Jetzt nennt sich Rilke „Geliebter, der ich wurde" . . . Aber nicht Geliebter Gottes, sondern der Dinge ist er geworden, mit denen er sich umarmend und umarmt vereinigt fühlt:

„Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,
aus jeder Wendung weht es her: Gedenk!
Ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,
entschließt im Künftigen sich zum Geschenk.

Wer rechnet unseren Ertrag? wer trennt
uns von den alten, den vergangnen Jahren?
Was haben wir seit Anbeginn erfahren,
als daß sich eins im anderen erkennt?

Als daß an uns Gleichgültiges erwarmt?
O Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst dus beinah zum Gesicht
und stehst an uns, umarmend und umarmt.

Durch alle Wesen reicht der e i n e Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und i n mir wächst der Baum.

Ich sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde; an mir ruht
der Schöpfung Bild und weint sich aus" (III, 452).

Der Gedanke einer göttlichen unio mystica ist zurückgetreten hinter dem der mystischen Einheit mit der Welt. Diese verwandelte Richtung ist ohne Rilkes Todesgedanken nicht möglich; denn er hat stetig den Blick auf die Erde gerichtet als Aufgabe und die positive Lösung möglich gemacht. Er gab vor allem diesem mystischen Verhältnis seine Ausweitung über beide Bereiche, zwischen denen das Sterben als der große Kreuzweg steht.

Literatur-Verzeichnis.

R. M. Rilke: Gesammelte Werke, Bd. I—VI, Leipzig 1927.
R. M. Rilke: Briefe und Tagebuchblätter 1899—1902, hersg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1933.
R. M. Rilke: Briefe 1902—1906, hersg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930.
R. M. Rilke: Briefe 1906—1907, hersg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930.
R. M. Rilke: Briefe 1907—1914, hersg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1933.
R. M. Rilke: Briefe an seinen Verleger, 1906—1926, hersg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1934.

Andreas-Salomé, Lou: „Rainer Maria Rilke", Leipzig 1929.
Pobé, Marcel: „Rainer Maria Rilke, Wandel in seiner Geisteshaltung", Freiburg (Schweiz) 1933.
Cysarz, Herbert: „Von Schiller zu Nietzsche", Halle 1928.
Faust, August: „Der dichterische Ausdruck mystischer Religiosität bei Rainer Maria Rilke", in: Logos II, 1922/23.
Grunewald, Käthe: „Rilkes Duineser Elegien", in: Zeitschr. f. Deutschkunde 1929, S. 469 ff.
E. Gasser: „Grundzüge der Lebensanschauung R. M. Rilkes", in: Sprache und Dichtung 36, Bern 1925.
Goertz, Hartmann: „Frankreich und das Erleben der Form im Werk R. M. Rilkes", Stuttgart 1932.
R. Hagen: „Umarbeitungen", Beitrag zur Psychologie eines dichterischen Schaffens, in: Form und Geist 1931.
Heygrodt, Robert Heinz: „Die Lyrik R. M. Rilkes, Versuch einer Entwicklungsgeschichte", Diss. Freiburg 1921.
A. H. Kober: „Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland — ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Seele", Essen 1919.
Franz Koch: „Rilke und die Mystik", in: Witiko 1929/83.
— Rilke, in Dtsch.-Österr. Lit.-gesch. v. Nagl-Zeidler-Castle 1935.
Orplid, Wege nach, Sonderheft für Rilke, Bd. XXVI, 1928.
Oppert, Kurt: „Das Dinggedicht", in: Deutsche Vierteljschr. f. Lit. u. Geistesgesch., Jahrg. IV, 4.
Pongs, Hermann: „Rilke", in: Euphorion 32, 1931.
— „Das Bild in der Dichtung", Bd. I, Marburg 1927.
Rehm, Walter: „Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung", 1928.
F. J. Schneider: „Der expressive Mensch und die Deutsche Lyrik der Gegenwart", in: DLZ. 1928.
Schwarz, Justus: „Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen", in: Kreatur 2, 1927/28.
Sieber, Carl: „René Rilke" (Die Jugend R. M. Rilkes), Leipzig 1932.
Simmel, Georg: „Rembrandt", Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916.
Unger, Rudolf: „Herder, Novalis, Kleist": Studien über die Entwicklung des Todesproblems vom Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt 1922.
Wagner, Annemarie: „Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik". Diss. Bonn.
Walzel, Oskar: „Der Sinn von Rilkes Dichtung", in: Wege nach Orplid, Bd. 26, 1928.
Wolfskehl, Marie-Luise: „Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock", Gießen 1934.
Zech, Paul: „R. M. Rilke — der Mensch und das Werk", Dresden 1930.
Müller, Günther: „Höfische Kultur der Barockzeit", in: Deutsche Vjahrsschr. f. Lit. u. Geistesgesch., Buchreihe 17, Halle 1929.

Noch vor Drucklegung meiner Dissertation erschien 1935 von Jürgen Petersen die Arbeit: „Das Todesproblem bei Rainer Maria Rilke“ (Verlag Konrad Triltsch, Würzburg).

Der Verfasser ist durch die Interpretation von Rilkes Todesauffassung in der Frage nach dem inneren Grunde dieser Todeshaltung und damit in der Einordnung, d. h. Wertung zu einem entgegengesetzten Ergebnis gekommen.

Ich will daher hier kurz auf Petersens Auffassung eingehen:

„Für Rilke ist die Frage nach dem Tod immer die primäre, aus der sich dann folgerichtig die Frage nach dem Leben ergibt“ (a. a. O., S. V). In der Arbeit soll nun gezeigt werden, „daß sich aus der ganz besonderen Auffassung des Todes, nämlich als Folge einer Leistung, als die Rilke das Sterben ansah, eine Hochschätzung des Lebens und seiner Aufgaben ergibt“ (a. a. O., S. VI). Auf Grund verschiedener Briefstellen sucht der Verfasser zu verdeutlichen, „daß hinter allem diesem ein ungeheurer Wille zu geistiger Zucht . . . steht. Es muß endlich einmal mit der immer noch landläufigen Meinung gebrochen werden, als ob aus Rilke die Weichheit und Schwäche eines dem Leben und seinen Realitäten gegenüber Versagenden spräche“ (a. a. O., S. 27). Immer und überall muß Rilke den Tod sehen. Er erlebt dabei eine Wandlung, die ihn von belanglosen Jugendwerken zu der Erkenntnis führt, daß „auch der Tod ein Teil des Lebens ist, dessen Gestaltung unter höchste Anforderungen gestellt werden muß“ (S. 14), und endlich, daß „der befreiende Jubel der Elegien und die von einem frohen Wissen erfüllten Sonette an Orpheus . . . die lastende Schwere der Furcht vor dem Tode nicht mehr“ kennen (S. 48). Der Verfasser meint sogar, daß aus Rilkes Haltung „Heroismus des Geistes“ (S. 37) spräche und daß dieser Heroismus „zwar nicht in den sehr engen und äußerlichen Rahmen des spezifisch „Heldischen“ paßt, aber diesen doch mindestens substanziell ebenso zu füllen imstande ist“ (S. 37).

Hält man dagegen allein den Satz Rilkes: „Wer spricht von Siegen?, Überstehn ist alles“, dann ist es eine nur schwer vollziehbare Vorstellung, von dieser Haltung zu meinen, sie fülle „mindestens substanziell“ das „Heldische“. Rilkes Leiden ist nicht einmal Leiden als solches, sondern geboren aus der Angst und damit die Rückzugsstellung eines bindungslosen und damit ungesicherten Menschen. Rilke selbst spricht an vielen Stellen von dieser Angst (vgl. Kap. I dieser Arbeit) und diese innere Angst ließ sich auch noch in seinen Spätwerken nachweisen (vgl. S. 38 ff.). Gerade diese bei Rilke stark vorhandene und aus seiner Ungesichertheit verständliche Angst hat der Verfasser nicht in Beziehung zur Todesauffassung Rilkes gesetzt. Rilkes geistige Zucht, das soll mit aller Deutlichkeit noch einmal gesagt werden, ist nicht das selbstgesetzte Maß einer himmelstürmenden Kraft wie bei Hölderlin und Nietzsche, sie ist das Haushalten eines zum Widerstand Unfähigen.

Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 12. Februar 1910 in Langenbochum als Tochter des Kaufmanns Hans Küllmer und seiner Ehefrau Paula geb. Hahn.

Nach vierjährigem Besuch der evangelischen Volksschule trat ich Ostern 1920 in die 7. Klasse der höheren Mädchenschule in Recklinghausen ein und bestand nach Umwandlung der Anstalt in ein städtisches Oberlyzeum an diesem Ostern 1930 die Reifeprüfung. Anschließend studierte ich in Bonn, Freiburg, Berlin und Münster Germanistik, Geschichte und evangelische Religionslehre.

Meine Lehrer waren besonders die Herren Professoren Oskar Walzel, Philipp Witkop, Gerhard Ritter, Hermann Oncken und Günther Müller, dem ich für Anregung und freundliche Anteilnahme bei meiner Arbeit danke.

Erna Küllmer.